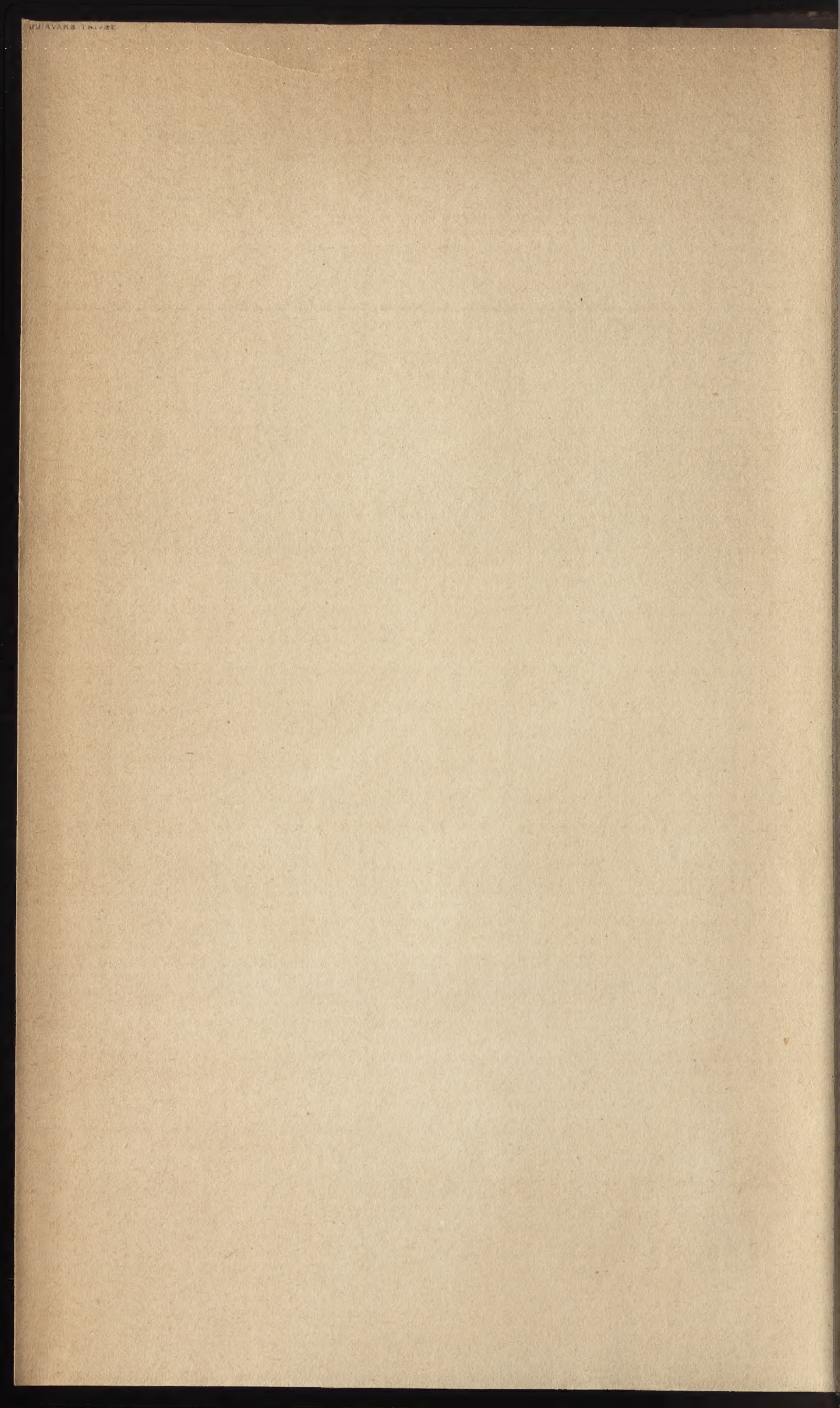
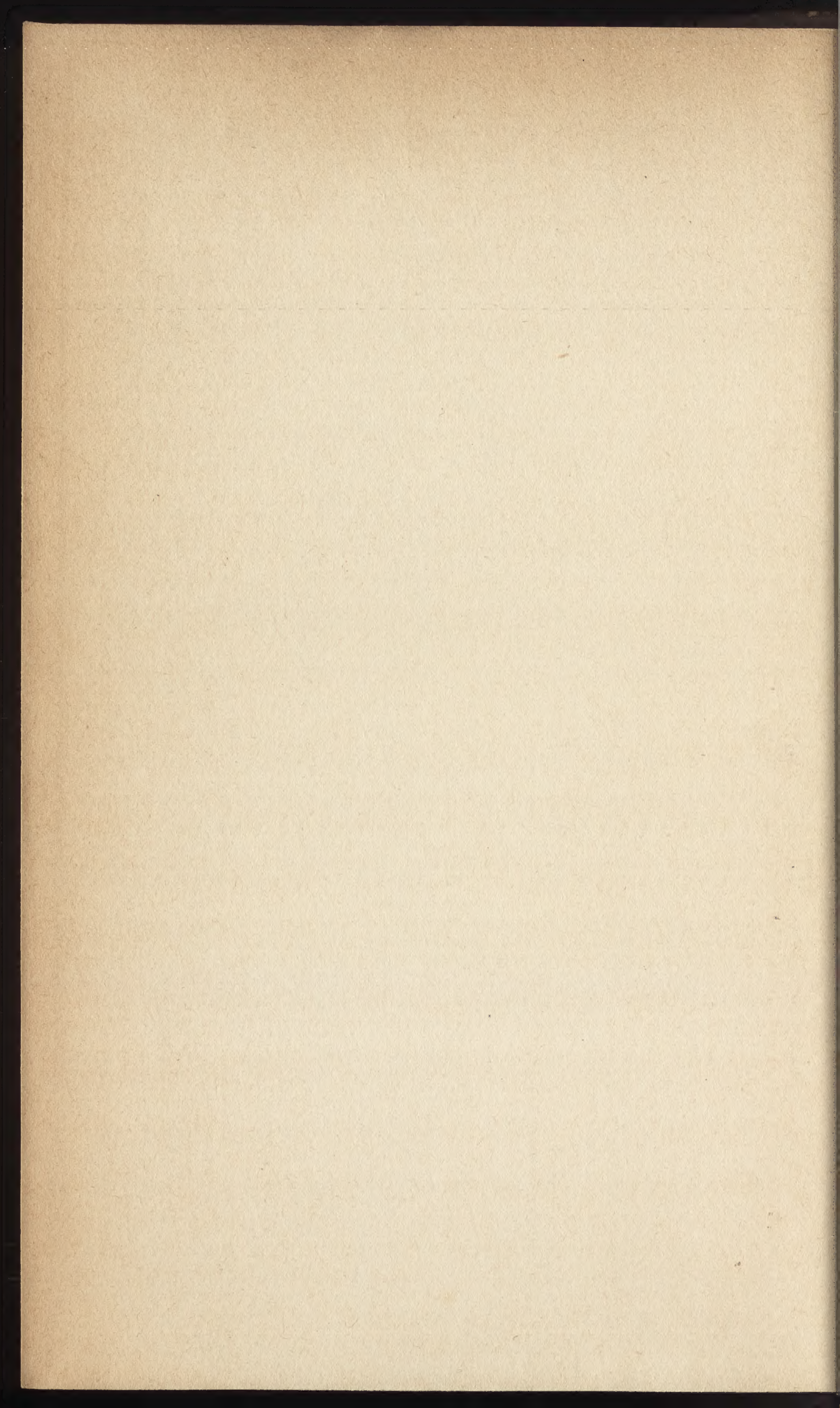










RAPHAEL

ET L'ANTIQUITÉ

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT, 7

RAPHAEL

ET L'ANTIQUITÉ

PAR

F A. GRUYER

TOME PREMIER

PARIS

Vve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6 — RUE DE TOURNON — 6

MDCCCLXIV

INTRODUCTION

INTRODUCTION

I

L'ANTIQUITÉ DANS LES CATACOMBES.

Au moment où le monde ancien, semblant être à l'apogée de sa force, étalait avec orgueil à la face du ciel la pompe de ses triomphes, les premiers chrétiens jetaient silencieusement, sous la Rome des Césars, les assises du monde moderne. Dieu venait de se faire Homme, pour montrer aux hommes l'idéal absolu de la beauté morale. Mais avant cette révélation, dont les siècles antérieurs n'avaient eu que le pressentiment, il avait été donné à un groupe privilégié de la famille humaine de réaliser l'idéal absolu de la beauté sensible, et la perfection de la forme avait précédé la perfection de l'idée. L'art moderne devait avoir pour mission d'accorder, de fondre ensemble ces deux

beautés, ces deux perfections, et d'illuminer du rayonnement de l'âme régénérée l'idéal plastique de l'antiquité. Dès l'origine du christianisme, ce noble but fut marqué avec précision, avec fermeté, avec ferveur, par les humbles artistes des catacombes. Au sein de ces ténèbres éclairées par la foi, l'art du paganisme, condamné désormais à l'impuissance, vint prêter à l'art chrétien sa forme et ses traditions séculaires. C'est là qu'il faut chercher l'origine de l'alliance que l'art moderne contracta avec l'art antique. C'est là que l'art antique, en prodiguant les témoignages de sa décadence, puisa le germe de sa résurrection. Depuis la première persécution jusqu'à la paix de l'Église, les douleurs et les espérances des chrétiens se produisirent avec une naïveté touchante sous les traits de l'antiquité [1].

A l'avénement de Jésus-Christ, la peinture grecque avait cessé depuis quatre siècles déjà de jeter son plus grand éclat. Emmenée captive à Rome, quand depuis longtemps elle était sur la pente de la décadence, elle ne répandait plus sur l'antique civilisation qu'une lueur douteuse et factice [2]. Cependant, dès que Mum-

1. Cette introduction devant servir de base à l'étude que nous essayons sur le plus grand des peintres, c'est seulement de peinture que nous aurons à parler.

2. Selon Pline, la peinture aurait atteint à Rome, dès le règne des Tarquins, un haut point de perfection, *jam absoluta erat pictura in Italia.* (Pline, XXXV, cap. 3.) Or, à l'appui de cette affirmation, Pline ne cite qu'une peinture postérieure et probablement grecque

mius eut déposé dans le temple de Cérès le beau Bacchus, chef-d'œuvre d'Aristide [1], l'admiration naquit chez les Romains, et grandit successivement à travers les luttes sociales et les guerres envahissantes. Toutefois, le sentiment du beau resta muet encore sous les Gracques, sous Marius, sous Sylla, sous Pompée. Mais à partir de ce moment il triompha de toutes les résistances et subjugua ceux qui aspiraient à tout subjuguer. Varron, Hortentius, Atticus, Cicéron, César, se donnèrent des peines infinies pour rassembler dans leurs palais et dans leurs villas des collections de tableaux et de dessins grecs. Auguste aima les arts, ou fit semblant de les aimer. Il couvrit de peintures les murs du Sénat et du Forum. Un chevalier romain, Turpilius, put alors tenir un pinceau, sans descendre de son rang [2]; et par ordre de l'empereur, Quintus

d'un temple d'Ardée. Ce qui est vrai, c'est que Rome avait employé les peintres étrusques, bien avant de connaître les peintres grecs. Quant aux peintures romaines proprement dites, les plus anciennes sont sans doute celles que Fabius Pictor exécuta, l'an 450 de Rome, dans le temple de la Santé, et qui demeurèrent jusqu'à l'incendie qui détruisit ce temple sous le règne de Claude. Au siècle suivant, le neveu d'Ennius, peintre et poëte, né à Brindes dans la Grande-Grèce, orna de peintures le temple d'Hercule dans le Forum Boarium. Mais ces traits ne sont qu'isolés, et l'établissement à Rome d'une école de peinture ne date réellement que de la conquête de la Grèce.

> Græcia capta, ferum victorem cepit, et artes
> Intulit agresti Latio. (HORACE, lib. II, Epist. I.)

1. Le roi Attale avait offert de ce tableau six cent mille sesterces. Il suffit de citer ce chef-d'œuvre entre tant d'autres apportés à Rome après la conquête de la Grèce.

2. Turpilius orna Vérone de ses tableaux.

Pedius, petit-fils d'un consul, fut instruit dans l'art de peindre. Vains efforts, tentatives inutiles. L'art antique était frappé de mort, car il lui manquait l'indépendance et la dignité, qui fécondent les œuvres de l'intelligence; la foi surtout lui faisait défaut, la foi qui dégage l'âme des entraves du corps et qui assure à l'esprit sa liberté, même au milieu des hontes du despotisme. C'est cette croyance, c'est cette lumière divine, que, dès les premières heures du christianisme, l'art du paganisme vint chercher dans les catacombes.

Tandis que Néron faisait de son palais un musée d'une incomparable richesse, il ouvrait l'ère des persécutions et forçait les chrétiens à chercher dans le tuf volcanique sorti jadis des cratères d'Albano une sépulture, un asile, un sanctuaire [1]. Bientôt quelques familles patriciennes, converties à la religion nouvelle, abritèrent de leurs tombeaux l'entrée des catacombes et les protégèrent de l'autorité de leur nom [2]. Chaque martyr engendrant des milliers de chrétiens, dix persécutions en trois siècles [3] transformèrent en un peuple

1. Les premières catacombes furent creusées sans doute sur la rive droite du Tibre, sous la colline du Vatican, près du cirque de Néron, où furent égorgés les premiers martyrs. Saint Pierre et saint Paul périrent dans cette première persécution. Mais saint Pierre seul fut enterré dans la catacombe vaticane, et il est probable que d'autres catacombes s'ouvrirent en même temps près du tombeau de saint Paul, sur la voie d'Ostie.

2. C'est ainsi que l'entrée de la catacombe de Saint-Calixte se cachait sous le tombeau de la famille de sainte Cécile, presque à l'entrée de la voie Appienne.

3. Sous Néron, 64-68; sous Domitien, 95; sous Trajan, 107; sous

nombreux la modeste phalange des premières années. Chaque jour vit s'étendre les innombrables voies de la ville souterraine, qui devait à son tour faire irruption et renverser la ville impériale.

De Néron à Dioclétien, la ferveur toujours croissante des néophytes ne cessa d'honorer les dépouilles des martyrs, et tandis qu'il ne reste presque aucune trace de la peinture antique, telle qu'elle se produisit alors sous l'inspiration du paganisme, on en peut suivre aisément les vicissitudes dans les cryptes des catacombes. Au moment où les voies consulaires se couvraient de fastueux mausolées, où, en dehors des *columbaria,* la fosse commune s'ouvrait avec horreur devant tous ceux qui n'avaient point une fortune ou un maître [1], les cimetières chrétiens proclamaient l'égalité de l'homme devant Dieu. Jamais le mot *servus* ne se lit dans ces saintes retraites. Grands et petits viennent, comme des frères, y reposer en paix dans un lit uniforme, et si des sanctuaires plus vastes reçoivent çà et là des sépultures plus ornées, c'est seulement pour honorer de plus hautes vertus : à la grandeur de l'héroïsme se mesure la grandeur de la tombe. La voie Appienne n'est plus qu'une ruine magnifique, les catacombes ont conservé leur primitive éloquence.

Marc-Aurèle, 164-177; sous Septime-Sévère, 199-204; sous Maximin, 235; sous Décius, 250; sous Valérien, 257-258; sous Aurélien, 273-275; sous Dioclétien et Maximien, 303-313.

1. Les corps des pauvres et des esclaves étaient jetés pêle-mêle dans des charniers nommés *puticuli,* qui, selon le témoignage de Varron se trouvaient en dehors de la porte Esquiline.

Les peintures qui décorent les cryptes et les *arcosalia* de la fin du Ier siècle, comparées à celles qui ornent les sépultures païennes de la même époque, présentent de grandes analogies et de notables différences. Les tombeaux récemment découverts sur la voie Latine et les chambres principales qu'on admire au plus profond de la catacombe de Saint-Calixte offrent le même goût, on pourrait presque dire la même disposition. L'esprit de la peinture est identique, le sentiment seul diffère. Au lieu d'allusions païennes, on voit, au centre de la voûte, le bon Pasteur entouré de ses brebis, tandis qu'aux angles de graves *Orantes* ont pris la place des Bacchantes et des Saisons. Les mêmes arabesques relient d'ailleurs ces angles à la clef de voûte, en dessinant une croix qui domine le spectateur. Puis, sur les parois latérales, ce sont des oiseaux, des paons, des phénix, emblèmes d'immortalité, posés légèrement au milieu de guirlandes de fleurs et de lierre. Le bon Pasteur est beau comme Apollon : il a la même sveltesse et la même légèreté, la même élégance et la même pureté de traits ; et ce rayonnement de la forme antique s'adapte admirablement à la grandeur morale de l'allégorie chrétienne. C'est bien là le Pasteur des âmes : de ses lèvres aimables coule avec abondance la parole éternelle, et l'on se mêle avec bonheur au troupeau qui vit sous ce regard divin. Voyez aussi de tous côtés ces femmes en prière, ces *Orantes* drapées dans leur *peplus :* douces comme des vierges et belles comme des muses, étendant les bras

avec dévotion et levant les yeux avec ferveur, elles prient dans le ciel pour les misères qu'elles ont laissées ici-bas. L'antiquité, en se retrempant ainsi dans l'Évangile, regagnait la vie, le charme, la flamme qui, depuis longtemps, lui faisaient défaut. Ces premières peintures chrétiennes montrent une jeunesse, une naïveté, on pourrait dire presque déjà un souffle de renaissance, qui forment un remarquable contraste avec l'art païen du même âge. Tout s'alourdit, s'affaisse, se matérialise sous le despotisme des Césars; tout s'allége, s'épure, s'élève, se spiritualise sous la loi de Jésus-Christ. Les humbles peintres des catacombes se reportent d'instinct en arrière et tentent un retour vers les grandes traditions classiques, tandis qu'une foi céleste leur révèle en même temps l'expression du sentiment auquel appartient désormais l'humanité. De sorte que, dès l'aube du christianisme, les premiers martyrs marquent du doigt les sommets sur lesquels planera, quinze siècles après, le divin génie de Raphaël [1].

Tandis que ces héroïques novateurs ouvraient, à l'ombre des persécutions, les perspectives de l'avenir, l'art officiel se débattait en vain sous l'implacable

1. C'est à Rome même, au milieu des catacombes, dans les anciennes basiliques et dans les manuscrits de la Bibliothèque du Vatican, que j'ai réuni les éléments des deux premières parties de cette introduction. Au moment de publier ce travail, je lis dans le *Journal des Savants* les articles que M. Vitet a consacrés aux mosaïques chrétiennes de Rome, et je suis heureux de retrouver mes propres impressions dans ces pages pleines d'élévation. J'y renvoie avec empressement le lecteur. (*Journal des Savants*, décembre 1862, janvier, juin et août 1863.)

étreinte du scepticisme et de la dépravation. Esclave du luxe, obséquieux, courtisan de tous les vices, prêt à célébrer toutes les hontes, il substituait partout le caprice à la science, la richesse à la beauté, la grandeur matérielle à la dignité morale. Il remplaçait par des sujets indignes les tableaux empruntés jadis à l'histoire des héros et des dieux. Néron voulut que son image eût cent vingt pieds de haut, et l'un de ses affranchis ordonnait qu'on représentât sous les portiques d'Antium tous les gladiateurs célèbres de cette ville. Que dire de ce qui dut se montrer sous Galba, sous Othon et sous Vitellius? Ces monstres d'ailleurs passèrent avec la rapidité d'un mauvais rêve. Mais en présence de cet abaissement, comment ne pas regarder encore avec attendrissement les premières peintures des catacombes? Quel sera le droit des siècles futurs à proscrire l'antiquité, quand on voit ici Jésus-Christ sous les traits d'Aristée, quand on songe surtout que la main qui traçait ces pieuses images était moins la main d'un artiste que la main d'un saint? Avec quelle grâce les vérités chrétiennes s'enveloppent des antiques symboles! Quelle charité touchante dans ce premier effort de conciliation! Quel accent dans cet Orphée captivant la nature par les mélodies de sa lyre enchanteresse, et comme l'esprit voit avec clarté, sous ce voile transparent, le Sauveur, qui, par la divinité de sa parole, attire à lui tous les cœurs! L'âme émue de ces confesseurs, dont plusieurs avaient été les amis de Jésus, regardait avec attendrissement cette belle figure d'Or-

phée qui était apparue, entourée de l'auréole des dieux, à l'aurore de la poésie grecque; une mystérieuse influence avait charmé sa mort après avoir accompagné sa vie, et la légende voulait que les rossignols des bois qui ombrageaient sa tombe chantassent infiniment mieux que tous les autres. Il y a dans ces tableaux des catacombes quelque chose qui échappe à l'analyse et qui est supérieur à l'humanité. Il importe de remarquer en outre combien l'art chrétien, dès sa naissance, préfère la peinture à la sculpture, avec quel empressement il s'en approprie les procédés, et comme il comprend tout de suite que là seulement il trouvera des moyens d'expression suffisants pour traduire les émotions de l'âme régénérée.

De Néron à Domitien, il y a trêve à la persécution. Les chrétiens profitent de ces vingt-cinq années pour orner la tombe de leurs frères, et il faut sans doute attribuer à cette période les plus belles peintures des catacombes. Pendant que Vespasien et Titus se font un piédestal des masses imposantes de leurs thermes et de leurs amphithéâtres, l'art chrétien poursuit sa voie sur la trace de l'antiquité. A la fin du siècle, le sang coule de nouveau et vient féconder le sillon rempli déjà d'une généreuse semence.

Trajan ouvre le IIe siècle de notre ère et élève le plus beau monument de la Rome impériale [1]. Le chris-

1. La colonne Trajane.

tianisme poursuit lentement ses progrès, continue de soutenir une guerre permanente contre l'empire arrivé au plus haut degré de perfection administrative, et bientôt la persécution vient, pour la troisième fois, le forcer à rentrer dans l'ombre de ses saintes retraites. L'héroïsme engendre l'héroïsme, les martyrs succèdent aux martyrs, les rangs se pressent, et pour célébrer de tels sacrifices l'art continue d'emprunter le langage de l'antiquité. Ici encore nous retrouvons les mêmes analogies entre les sépultures païennes, notamment entre le tombeau des Nasons[1], et certaines parties des cimetières chrétiens. Il y a, de part et d'autre, même propriété, même convenance dans le choix des sujets. C'est la même délicatesse dans les détails et la même harmonie dans l'ensemble. L'art du paganisme, avili dans ses rapports avec les vivants, retrouve encore parfois une certaine chaleur et presque de la dignité dans ses rapports avec les morts. Toutefois le souffle sacré s'est à jamais éteint. Ces pauvres artistes ne croient plus aux choses qu'ils représentent : ils rient des Champs-Élysées, se moquent de Mercure qui y conduit les âmes, et s'ils veulent retrouver la foi,

1. Le tombeau des Nasons, découvert en 1674 sur la voie Flaminienne dans les roches rouges, à deux milles de Ponte-Molle, fut décrit par Bellori en 1680 : *Pitture antiche del sepolcro de' Nasoni nella via Flaminia, disegnate ed intagliate dagli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio. Pietro Bellori. Roma, 1680, in-fol.* Ce tombeau, que l'on crut d'abord être celui de la famille d'Ovide, appartient à l'époque des Antonins.

sans laquelle la forme n'est rien, il faut qu'ils descendent dans les catacombes. Alors ils se sentent sous l'influence d'une inspiration à laquelle ils n'avaient jamais cédé. Aristée, devenu le bon Pasteur, couvre les brebis de son troupeau d'un regard plein de douceur et de mansuétude : quelques-unes cependant demeurent indifférentes; il y en a même de rebelles. Les Victoires ouvrent leurs grandes ailes et prennent un essor radieux pour porter les palmes et les couronnes à ces vainqueurs d'un nouveau genre, qui meurent dans le cirque en pardonnant à la main qui les frappe. Plus loin ces immortels triomphateurs paraissent eux-mêmes emportés sur leurs chars par de superbes coursiers [1]. Il est difficile de concevoir quelque chose de plus grandiose qu'Élie montant au ciel sur un quadrige, après avoir remis son manteau à Élisée. Sous les pieds du prophète, le Jourdain est représenté, comme les dieux-fleuves du paganisme, couché et appuyé sur son urne. Rien de plus judicieux et de plus simple que ce tableau, digne assurément d'être mis en présence des belles peintures antiques. Regardons encore la résurrection de Jonas. La baleine ressemble de tous points aux monstres combattus par Hercule. Quant à Jonas, paré d'une jeunesse idéale, il dort paisiblement à l'ombre de la treille éternelle. On dirait une frise antique, avec quelque chose de plus sensible et de plus recueilli. Arrêtons-nous aussi devant la sainte femme assise

1. Catacombe de Priscilla.

dans la catacombe de Saint-Cyriaque. Il y a dans sa tête tant de charme, tant d'élégance dans sa longue chevelure flottant librement sur ses épaules ! Elle s'enveloppe avec une grâce si naturelle dans son long *peplus* jaune! Combien je préfère cette Polymnie chrétienne aux plus belles figures détachées des maisons de Pompéi ! Considérons également, dans la catacombe de Saint-Prétextat, cette vierge en prière, dont le regard se lève spontanément vers le ciel : noble comme une patricienne, l'ardente charité la possède tout entière. C'est la tenue de l'antiquité, réchauffée par la flamme des aspirations nouvelles... Et ce vieillard, qui porte dans ses bras sa fille morte, comme il monte légèrement au ciel ! C'est pourtant Mercure Psychopompe qui guide les coursiers attelés à ce char funèbre. Mais ces peintures n'ont de païen que la forme. La certitude de la résurrection domine tout dans ces glorieuses nécropoles, et l'antiquité ne s'y montre que pour revivre d'une vie nouvelle et féconde [1].

C'est ainsi que, pendant le IIe siècle, la peinture traverse les catacombes, y puisant une valeur morale qu'elle n'avait pas encore connue. Vainement Adrien veut faire revivre des formes qui n'ont plus de raison

1. Souvent les saints mystères se cachaient derrière des allégories dont les chrétiens seuls comprenaient le sens religieux. Une fleur, une feuille, rappelaient la fragilité de la vie; une barque à la voile figurait la rapidité de nos jours; le poisson faisait allusion aux eaux baptismales, et, par les lettres qui composent son nom, (ΙΧΘΥΣ, Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, *Jésus-Christ fils de Dieu sauveur*), évoquait le souvenir du Sauveur, etc.

d'être. L'empereur archéologue n'arrive, par la bizarre universalité de son goût, qu'à tout confondre au milieu d'une curiosité banale et diffuse. Sous les Antonins, l'art descend encore d'un degré la pente fatale. Marc-Aurèle provoque à peine un léger temps d'arrêt[1]. Si la décadence semble un moment se reposer, c'est pour courir ensuite avec une rapidité désolante. Le paganisme, après avoir divinisé la matière, avait commis l'erreur plus grande encore de diviniser l'humanité. L'idolâtrie avait peuplé le ciel de toutes les passions de la terre, elle l'encombra des monstres les plus infâmes que la corruption ait jamais enfantés. Tous les Césars devinrent dieux ; et lorsque Rome, dans un suprême accès de délire, rendit les honneurs divins à un empereur tel que Commode, la raison fut réduite à son dernier degré d'abaissement. Ce fut alors pour l'art un grand bonheur que de se retremper dans le christianisme : l'espérance vint lui tendre la main sur la tombe des martyrs ; il retrouva de nobles élans dans cette voie de douleur et de régénération.

Le IIIe siècle fut pour la religion nouvelle le temps des grandes épreuves et des suprêmes triomphes. L'édifice si laborieusement élevé par les Antonins s'écroulait, et la décadence de la civilisation devenait irrévocable. Mais la vieille société ne voulait pas mourir. Au

1. Marc-Aurèle, élève du peintre philosophe Diognète, fut naturellement favorable aux arts. Sa statue équestre en bronze est un des beaux monuments de la Rome impériale.

moment où l'autorité morale lui échappait, elle gardait encore la puissance matérielle, et croyait pouvoir noyer dans le sang l'esprit nouveau qui envahissait tout. Six persécutions furent alors, pour les chrétiens, les étapes funèbres qui, du Colisée, les conduisirent au Capitole. La vie des catacombes parvint en ce temps-là à son intensité la plus grande. Malheureusement l'art antique, de plus en plus tombé, se montra moins apte que dans les deux siècles précédents à traduire dans un style élevé les émotions de l'âme chrétienne. Lorsque les artistes païens, libres de leurs pensées et de leur temps, méconnaissaient les principes du dessin, s'écartaient de la nature et répudiaient la beauté, comment les peintres chrétiens, travaillant en hâte entre deux persécutions, sous le coup de la douleur et avec la préoccupation de la lutte, comment ces artisans, humbles de condition sans doute, auraient-ils pu posséder la science qui partout ailleurs faisait défaut? Eh bien, malgré leur ignorance, ces hommes obscurs trouvèrent encore le secret, sinon de l'éloquence, au moins de la persuasion. Simples eux-mêmes, ils s'adressèrent à l'âme des simples, l'émurent, la convainquirent, l'entraînèrent. En présence de la mort, ils ne pleurent pas, ils espèrent. Ils ne cherchent pas à amollir le cœur, mais à le fortifier. Aucune image funèbre ne vient attrister la gloire de ces tombes héroïques. Jamais d'invectives contre les bourreaux, jamais la réminiscence d'aucun supplice. Les victimes se contentent de prier, d'aimer et de croire, et d'un bout à l'autre des cata-

combes l'âme immortelle répète le mot *resurgam,* je ressusciterai. Il est impossible de ne pas regarder encore sans une confiance mêlée de respect les *Orantes* peintes à cette époque dans les cimetières de Saint-Saturnin et de Saint-Calixte. Vêtues alors d'une simple *stola,* elles étendent les bras, dans un sentiment profond de foi et d'amour. Plus loin, c'est Moïse qui frappe le rocher, et, dans la figure du prophète, on retrouve la grandeur des orateurs antiques[1]. Ou bien c'est un docteur de l'Église qui commente l'Évangile au milieu d'une assistance recueillie, et ce n'est pas hors des catacombes qu'on trouverait alors une pareille dignité dans celui qui parle, une telle absence de servilité dans ceux qui écoutent. Quelquefois aussi une gracieuse idylle vient rompre l'austérité des graves méditations. Le pasteur des âmes apparaît sous les traits du berger de Virgile, assis à l'ombre de frais ombrages, charmant des sons d'un chalumeau le troupeau confié à sa garde. Souvent encore apparaît Aristée, suivi de son chien fidèle. Le dieu-pasteur, qui parfois rappelle Apollon-Nomios, est vêtu d'une tunique courte, retroussée par une ceinture : la panetière suspendue au côté, le *pedum* à la main, les chaussures lacées autour des jambes, il porte, comme Hermès-Criophore, un bélier sur ses épaules. Dans la catacombe de Saint-Sébastien, le bon Pasteur est accompagné de quatre génies, qui, par leurs attributs comme

1. Voir surtout le Moïse de la catacombe de Sainte-Agnès.

par leurs occupations, figurent les quatre saisons de l'année. Si le peintre chrétien veut représenter le jugement qui attend les âmes au sortir de la vie, il assied sur un tribunal élevé le Christ et la Vierge, auxquels il donne quelques-uns des caractères de Pluton et de Proserpine, et devant les divins arbitres il fait comparaître les ombres voilées conduites par Mercure[1]. Telles étaient les préoccupations sérieuses et douces qui sollicitaient l'antiquité dans les catacombes, tandis que l'art païen, interprète trop fidèle de la corruption, achevait de se déshonorer dans les caricatures, dans les représentations viles et dans les rêves insensés de la magie.

Au commencement du IVe siècle, Constantin proclame la paix de l'Église. Après trois cents ans d'efforts, le joug terrible de l'omnipotence romaine est à jamais brisé, l'esprit est affranchi des pouvoirs de la terre, les chrétiens triomphants sortent des catacombes[2]. Dès lors le signe de la foi se montre au dessus

1. Catacombe de Saint-Calixte. Les femmes voilées figurant des âmes sont au nombre de cinq. Une d'elles porte le tambourin, instrument des mystères. — L'empreinte de l'antiquité est manifeste également dans les inscriptions des catacombes. Ozanam a relevé, sur le tombeau d'un enfant, ces vers barbares, que termine un vers de Virgile :

Hic jacet infelix proprio Cicercula nomen,
Innocens qui vix semper in pace quiescat,
Cui cum bis binos natura ut compleret annos,
Abstulit atra dies et funere mersit acerbo.

2. Deux vastes zones de catacombes circonvenaient alors toute la ville. Le système transtévérin avait son point de départ à la tombe

des aigles romaines [1], le monogramme du Christ brille sur le sceptre de l'empereur [2], le palais impérial devient le palais du pape [3], et la victoire rapide porte jusqu'aux extrémités de l'empire la parole de la délivance [4].

Il faut être resté quelque temps dans les catacombes pour comprendre la joie, l'enivrement de la lumière. Quand on passe ainsi subitement de la nuit la plus noire au jour le plus radieux, on est pris d'éblouissement et de vertige. Quiconque a revu la campagne de Rome, après être demeuré quelques

de saint Pierre, dans la catacombe vaticane. Il passait sous la voie Aurélienne et aboutissait aux grandes catacombes Pontiennes de *Monte Verde*. Le système cistibérin partait du tombeau de saint Paul, sur la voie d'Ostie, et s'étendait sous les collines du midi de la ville. Il passait sous la voie Ardéatine, sous la voie Appienne, sous la voie Latine, sous la voie Tiburtine, sous la voie Nomentane et sous la voie Salara. Il comprenait les cimetières de Sainte-Lucine et de Saint-Timothée, de Saint-Zénon et de Saint-Cyriaque, de Sainte-Balbine, de Saint-Marc, de Saint-Damase, de Saint-Marcellin, des Saints Nérée et Achillée, Domitille et Pétronille, de Saint-Prétextat, de Saint-Calixte, de Saint-Sébastien, de Saint-Sixte, etc., etc., etc. Toutes les galeries réunies de ces catacombes formaient une longueur de plus de trois cents lieues, bordées de plus de six millions de tombes.

1. Voir une médaille de bronze, souvent reproduite sous les princes de la famille de Constantin, sur laquelle le *labarum* est gardé par deux soldats romains.

2. Statue en pied de Constantin vêtu en guerrier, s'appuyant d'une main sur un long sceptre terminé par le monogramme du Christ, et portant l'autre main à la garde de son épée. (D'AGINCOURT, *Sculpt.*, pl. III, 3.)

3. En établissant à Rome le siége du catholicisme, Constantin donna au pape son propre palais, compris aujourd'hui dans la basilique du Latran.

4. Cette Victoire est guidée par une étoile, sur une médaille d'or de l'impératrice Galla Placidia.

heures seulement dans ces cimetières, a éprouvé ce sentiment. On est tenté d'embrasser la terre et de prier le soleil pour qu'il ne s'éloigne plus. L'œil plonge avec une volupté sans égale jusqu'au fond des vapeurs roses et bleues qui baignent à l'horizon le pied des hautes montagnes. Une vie plus intense s'empare alors du cœur de l'homme, le transporte et l'exalte... Cette humble allusion à ce que nous pouvons tous ressentir fait comprendre quel dut être l'immense élan d'actions de grâces qui sortit du cœur des chrétiens, dès qu'ils purent prêcher ouvertement l'Évangile et arborer l'étendard de leur foi.

Les artistes chrétiens, libres de leur inspiration, continuèrent cependant de respecter les anciens modèles. Appelés encore dans les catacombes, non plus pour y travailler clandestinement, mais pour y honorer d'une manière officielle la mémoire des saints, ils poursuivirent pendant quelque temps encore leurs travaux dans le même esprit [1]. Voyez les figures d'Adam et d'Ève dans la catacombe de Saint-Pierre et de Saint-Marcellin [2] : elles sont nues comme des statues grecques. On adapte aux sépultures chrétiennes les emblèmes de l'apothéose, le paon, Pégase ailé, l'aigle portant la couronne de laurier. Quelquefois

1. . . . . Liceat statuas consistere puras,
Artificûm magnorum opera. . . . .
(Prudent, *advers. Symmach.*, lib. I, v. 503.)

2. Ou de sainte Hélène *ad duos lauros*, sur la *via Labicana*. (Aringhi, *Roma sotterranea*, t. II, p. 108.)

aussi le mythe païen de l'Ame rachetée par l'Amour, le groupe d'Éros et Psyché, se pose sur une tombe sans en profaner la sainteté[1]. Mais la beauté antique semblait vouloir mourir avec la vie païenne. Les vifs rayons qui avaient éclairé les catacombes des premières persécutions, et jusqu'aux lueurs qu'ils projetaient encore sur la tombe des derniers martyrs, s'éteignent et laissent ces souterrains à leur obscurité naturelle, dès que l'Église a triomphé. Les procédés matériels eux-mêmes dégénèrent rapidement. Aux couleurs pures, habilement employées, aux touches franches et hardies, succèdent des tons épais et lourds. Un pinceau sans grâce trace des contours incorrects et répand sans discernement, sur des couleurs sombres, des lumières criardes. Bientôt même les catacombes commencent à s'obstruer. Les principales cryptes restent seules l'objet de la vénération des fidèles. C'est là que, pendant quelque temps encore, des mains ferventes sans doute, mais de plus en plus inhabiles, recouvrent de nouvelles peintures les fresques compromises déjà des premiers siècles. Aujourd'hui ces témoins superposés reparaissent tour à tour, pour affirmer unanimement, bien qu'avec une autorité relative, la présence de l'antiquité dans les catacombes.

En arrêtant ici cette première partie de notre travail, et en résumant ensuite dans un même groupe les

1. Sarcophage de marbre découvert en 1780, dans la catacombe de Saint-Pierre et de Saint-Marcellin. (D'AGINCOURT, *Sculpt.*, pl. IV, 5.)

relations de l'antiquité avec l'art chrétien, depuis la paix définitive de l'Église jusqu'au début de la Renaissance, depuis Constantin jusqu'à Dante, nous devançons sans doute un peu les limites qu'on est convenu d'assigner au moyen âge. Mais y a-t-il entre les différentes époques de l'histoire des lignes de démarcation si précises? Ces divisions sont-elles absolues, n'ont-elles rien de conventionnel? Dans l'ordre moral comme dans l'ordre de la nature, aucun changement ne s'accomplit d'une manière brusque et soudaine; tout se fait progressivement, par un travail patient et presque insensible. Les fruits les plus modestes contiennent en germe la majesté des plus beaux arbres, et le chêne est déjà séculaire quand il nous protége de son ombre bienfaisante. Il en est de même des révolutions qui semblent changer tout à coup la face du monde : avant qu'elles n'éclatent avec bruit, de longues générations d'humbles travailleurs les préparent en silence. Plus la science avance vers de nouvelles conquêtes, mieux elle met en lumière cette vérité générale, en l'appliquant à tous les degrés de l'échelle de la nature et de la civilisation. A partir de la paix de l'Église, les rapports de l'antiquité et de l'orthodoxie subissent de nouvelles transformations. Cet instant doit donc nous servir de point de départ pour étudier la seconde phase de l'influence de l'art antique sur la civilisation. Ainsi au lieu de faire commencer le moyen âge à la mort de Théodose le Grand, en 395, nous le ferons remonter jusqu'à l'édit de Milan, en 313.

Cet instant est solennel. Nous avons vu jusque-là l'antiquité traverser, dans les catacombes, l'ère des persécutions et se prêter avec grâce à l'expression du sentiment chrétien. Nous allons la voir désormais se mettre au service du christianisme triomphant, et, bien que dominée d'abord par l'éclat de l'apologétique chrétienne, parvenir encore à faire entendre des accents éloquents. Suivons donc attentivement cette trace précieuse et de plus en plus effacée, et voyons ce que devint la tradition antique à travers la période d'enfantement et de transformation qui s'étend du IVe siècle à la fin du XIIIe.

II

LE MOYEN AGE ET L'ANTIQUITÉ.

Constantin, en abjurant le paganisme, venait de lancer l'art dans une voie nouvelle. En adoptant Constantinople et en abandonnant Rome à la papauté, il laissait le champ ouvert à toutes les tentatives d'alliance ou d'exclusion. Des efforts sincères furent faits pour resserrer les liens qui unissaient déjà la foi nouvelle aux traditions de l'antiquité. Les autels du Christ s'élevèrent dans les temples naguère encore consacrés à l'idolatrie; la basilique romaine devint le palais du

Dieu fait homme, et dans l'*Augusteum*[1], l'image de Jésus remplaça la statue de César[2].

On a exagéré l'importance de la translation du siége de l'empire à Byzance sur les destinées de l'art au IVe siècle. Rome, a-t-on dit, sans reconquérir sa liberté, fut vouée dès lors à la misère; elle continua d'être esclave, mais esclave dépouillée, privée des faveurs du maître; et l'art, qui depuis longtemps ne vivait plus que des libéralités d'un despotisme opulent, succomba sous le double fardeau de la servitude et de la pauvreté[3]. Mais l'or de l'univers, prodigué en Orient, fit-il surgir des œuvres dignes d'admiration? La politique de Constantin ne hâta pas la décadence, elle fut seulement impuissante à en suspendre la marche. Les arts sont les fleurs de la civilisation. Or la fleur ne saurait exister quand le rameau, à peine né, est encore agité par les frimas d'hiver. L'ancienne société étant

1. L'abside de nos églises répond à l'*Augusteum* des temples païens.

2. L'Église, à cette époque, était riche déjà. Les basiliques de Saint-Pierre, de Saint-Paul, de Sainte-Agnès et de Saint-Laurent-hors-les-Murs datent de Constantin. Anastase le Bibliothécaire a laissé dans son *Liber pontificalis* (qui contient la vie des papes jusqu'au milieu du IXe siècle) la nomenclature de tous les trésors donnés à l'Église sous le pontificat de saint Silvestre. La valeur de ces dons est incalculable. Mais la richesse de l'Église remontait presque à son origine. Au temps des Antonins, le sénateur Pudens, père de sainte Praxède et de sainte Pudentiane, fut un des bienfaiteurs de l'Église. Sainte Lucine fut condamnée au supplice pour avoir donné tous ses biens à l'Église, etc... Le gardien de la caisse ecclésiastique s'appelait *arcarius ecclesiæ*.

3. Muratori-Tiraboschi-Danina-Ginguené.

morte, l'art antique proprement dit n'avait plus de raison d'être; et l'art nouveau devait, avant de se produire, attendre que la société nouvelle fût organisée.

Le paganisme avait été le premier obstacle qui s'était posé devant l'Évangile. Dès que l'Église eut triomphé de son redoutable adversaire, elle se trouva en face de l'hérésie, qui voulut la courber de nouveau sous le joug de la constitution païenne [1]. En niant la divinité de Jésus-Christ, les Ariens offraient à l'empereur de reprendre sa double autorité de pontife et de prince. Constantin fut supérieur à cette tentation, et bientôt le concile de Nicée [2] raffermit les consciences troublées, en leur présentant la formule définitive du symbole [3].

Constantin, d'ailleurs, en se rapprochant d'Athènes, allait vers la source d'où l'eau jaillissait encore, quand depuis longtemps le lit du fleuve était aride et sec. Il rouvrit les écoles d'où sortirent bientôt saint Basile et saint Jean Chrysostome. La lutte s'engagea partout sur le terrain de l'éloquence. Des hommes de génie surgirent de toutes parts, rivalisant

1. Les hérésies, pour naître, n'avaient pas attendu la paix de l'Église. Dès le IIe siècle, saint Irénée était obligé de combattre les Gnostiques et les Valentiniens, et composait son *Traité des hérésies,* en cinq livres.

2. 325.

3. La papauté ne jouit pas longtemps de la paix que lui avait donnée Constantin. Constant II favorisa les Ariens, et exila le pape Libère. Le pape Damase vit son élection troublée et ensanglantée par le schisme.

d'ardeur et de sainteté pour assurer le triomphe de l'esprit nouveau. La voix des Pères remplit le IVe siècle. Arnobe, Lactance, Eusèbe de Césarée, saint Athanase, saint Hilaire, saint Grégoire de Nazianze et saint Grégoire de Nysse, saint Ambroise, saint Jérôme et saint Augustin firent de cette époque l'âge d'or de la littérature ecclésiastique. Il fallait affranchir la volonté humaine des deux passions qui la dominaient encore, la terreur et la volupté; combattre l'une par l'espérance, l'autre par la chasteté; relever l'âme aux dépens de la matière. Le sentiment de l'épouvante dominait tout le paganisme : « la crainte seule fait les dieux, » avait dit Lucrèce; il fallait que ce sentiment disparût. Le monde romain était encore plein d'inquiétude, au milieu des trente mille divinités qui le déshonoraient; il fallait dissiper cet amas d'erreurs. Il fallait surtout combattre les sectes philosophiques dont l'audace devenait de jour en jour plus menaçante. L'école d'Alexandrie, qui, depuis les Antonins, avait fait passer le néo-platonisme d'Orient en Occident, continuait à vouloir restaurer le paganisme. Apulée, Plotin, Porphyre, entassant l'une sur l'autre les doctrines de Zénon, d'Aristote et de Platon, détachaient l'âme du paganisme pour l'y ramener ensuite par des voies détournées. Ils promettaient à la raison des dogmes supérieurs, et laissaient à l'imagination la poésie de ses fables [1]. Avec la prétention de

1. Voir les ouvrages de MM. Ravaisson et Jules Simon sur la doctrine de Plotin.

recueillir les lumières de l'ancien monde, ils en renouvelaient les délires. C'est contre cette philosophie alexandrine que saint Augustin concentra toutes ses forces. Sa parole remuait profondément l'âme des peuples. Les philosophes ne s'adressaient qu'aux savants : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre, » avait dit Platon. L'Église ouvrit pour tous la voie de la délivrance, et sa nouveauté fut de s'adresser aux pauvres [1].

Tout en défendant le christianisme, les docteurs, nourris de l'antiquité, posèrent sur elle une main bienfaisante. Saint Jérôme, jeune encore, descendait tous les dimanches dans les catacombes de Rome, et, en même temps qu'il murmurait la parole du prophète : *descendunt ad infernum viventes*, revenait toujours à son esprit ce vers de Virgile :

Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent.

Plus tard, il faisait veiller ses moines de la montagne des Oliviers, pour lui copier les dialogues de Cicéron. Il expliquait lui-même aux enfants de Bethléem les poëtes lyriques et comiques; et les anges, pour le punir de tant aimer les lettres antiques, vinrent le flageller en songe. Tous les Pères protégèrent de leur respect les monuments profanes. Ils en recueillirent dans leurs propres ouvrages les précieuses épaves; et si, dès cette époque, les statues furent brisées, les bibliothèques incendiées, la faute en fut au temps. Il s'agis-

1. OZANAM, *la Civilisation au* Ve *siècle.*

sait avant tout d'asseoir l'édifice chrétien sur une base solide, de défendre les vérités fondamentales de l'Évangile et d'affirmer l'existence de la société nouvelle. Au milieu de ces luttes, il resta peu de place pour les arts du dessin. L'orthodoxie, en haine de l'anthropomorphisme païen, travaillait sans relâche à l'anéantissement de la matière. Les saints mystères s'enveloppaient dans un symbolisme de plus en plus impénétrable. Les images réelles commencèrent à être sévèrement proscrites; et les artistes, éloignés du modèle antique et privés du modèle vivant, tombèrent de plus en plus dans l'ignorance.

Il faudrait cependant se garder de généraliser d'une manière absolue, car les preuves ne manquent pas pour montrer que l'antiquité donnait encore à l'art chrétien de grandes et profitables leçons. Après la publication de l'édit de Milan, l'Église adopta la mosaïque et lui demanda des tableaux vastes et indestructibles pour décorer les voûtes et les absides de ses basiliques. La tradition classique revit surtout avec sa grande éloquence dans la mosaïque de Sainte-Pudentiane, et en même temps la vertu chrétienne y triomphe avec éclat. Dans cette peinture, on lit au grand jour et en caractères magnifiques la continuation des généreux efforts poursuivis depuis trois siècles dans les catacombes, la pensée chrétienne rayonne à travers la forme antique[1]. Les mosaïques de Sainte-Constance,

1. Voir, sur la mosaïque de Sainte-Pudentiane, le *Journal des Savants* du 1er janvier 1863.

sur la voie Nomentane [1], rappellent également, bien qu'à un moindre degré, les peintures des catacombes. On reconnaît, dans cette vigne et dans ces vendanges, le même style et les mêmes intentions symboliques : les mêmes oiseaux chantent au milieu des feuillages, les mêmes enfants s'ébattent à travers les pampres chargés de raisins mûrs. La paix, le calme, la douceur, au sein de l'abondance, ont remplacé la violence et le délire des représentations bachiques. La décadence, bien qu'irrévocable, était loin d'être absolue. L'inspiration chrétienne, avec son accent plein d'ardeur, retrouvait encore çà et là des formes qui, au milieu de Rome, faisaient rêver d'Athènes.

L'affaissement de l'art au IVe siècle n'était donc que le prélude d'un anéantissement plus complet [2].

1. On a prétendu longtemps que cette église avait été d'abord un temple de Bacchus. Une saine critique a fait justice de cette supposition. On admet généralement que cette rotonde, où furent baptisées les deux Constances, sœur et fille de Constantin, servit de baptistère à l'église voisine de Sainte-Agnès. La mosaïque de Sainte-Constance est antérieure à la mosaïque de Sainte-Pudentiane.

2. Constantin avait partagé l'empire entre ses trois fils et ses trois neveux. Constance, resté seul maître de l'empire après le massacre de ses frères et de ses cousins, se livra aux Ariens. Au point de vue des arts, l'obélisque qu'il éleva dans le grand cirque et qui orne aujourd'hui la place de Saint-Jean-de-Latran est la seule trace qu'il ait laissée de son passage à Rome. — Julien l'Apostat, qui se fit peindre couronné par Mars et Mercure, tenta, sans enthousiasme, un retour impossible vers le paganisme. — Valentinien Ier, qui était artiste, voulut réformer les arts et échoua dans cette tentative. — Les règnes de Gratien et de Valentinien II furent remplis du bruit des hérésies. — Théodose enfin, qui réunit pour la dernière fois sous son sceptre les deux empires d'Orient et d'Occident, rétablit l'unité de l'Église et favorisa les arts sans pouvoir les faire revivre.

Au commencement du ve siècle, la voix de saint Augustin retentit encore [1]. Cependant il semble que toute civilisation va finir. Le prêtre Salvien se lève avec une formidable éloquence pour montrer le monde romain se débattant vainement sous la main de la Providence. De nouvelles hérésies sortent en foule des écoles philosophiques [2]. Vaincus par les Pères, chassés de Rome, les hérésiarques se réfugient chez les barbares et reviennent bientôt inonder l'empire avec les Goths, les Huns, les Vandales et les Lombards. Stilicon repousse les Visigoths par sa bravoure, puis les rappelle par sa trahison [3]. Alaric prend Rome et la saccage, en 410, sous le pontificat d'Innocent I. En 452, l'éloquence de saint Léon arrête Attila, qui ne consent à s'éloigner qu'en prenant pour femme la sœur de l'empereur et pour dot la moitié de l'empire. Six ans après, Rome, prise par Genséric, est livrée à un pillage de quatorze jours. Puis c'est Odoacre, avec les Hérules, et Théodoric, avec les Ostrogoths. L'Italie commence à devenir une ruine colossale.

Les lettres et les arts, privés du contact bienfaisant de la Grèce, s'obscurcissent de plus en plus, à travers les invasions et au milieu des luttes de l'Église. L'élégance, qui demeurait encore au temps de Constantin et de Théodose, disparaît complétement. De combien

1. Avec quelle éloquence il cherche à convaincre et à ramener Volusien, qui gouvernait l'Afrique en 412 !

2. Surtout sous les pontificats de saint Célestin Ier et de saint Sixte III.

3. Sous les papes saint Hilaire et saint Simplice.

saint Cyrille, saint Théodoret, saint Léon, sont inférieurs déjà à saint Ambroise, à saint Jérôme et à saint Augustin. Le règne de la théologie scolastique commence. Les patriarches d'Alexandrie et de Constantinople, Cyrille et Nestorius, disputent sur les deux natures. L'hérésie d'Eutichès suit immédiatement. Viennent les deux conciles d'Éphèse, l'un général, en 431, l'autre particulier, en 450, suivis du concile de Chalcédoine, en 451. Paraissent ensuite le formulaire de Zénon, le Monophysisme, le Monothélisme et tout le dédale d'erreurs au sein duquel s'égare l'esprit de révolte. Les Manichéens tentent de ramener les doctrines de l'Inde et de la Perse : ils prêchent l'émanation des âmes et la métempsycose, et saint Léon le Grand frémit d'indignation devant les orgies de cette secte puissante. Les Ariens continuent de nier la divinité du Christ. Les Pélasgiens suppriment la grâce. Le démiurge des Platoniciens aspire à remplacer le Verbe consubstantiel, et le christianisme est menacé de devenir une philosophie.

Le paganisme, de son côté, ne vit plus, mais ne veut pas mourir. Malgré les édits de Constance, renouvelés par Théodose, les temples ne sont pas fermés. Les calendriers continuent d'être encombrés de fêtes entassées pêle-mêle, tour à tour consacrées aux faux dieux, au Sauveur et aux saints. En 404, quand Honorius arrive à Rome pour y célébrer son sixième consulat, il voit les temples de Jupiter, de la Concorde et de Minerve couronnant le Capitole et faisant planer sur la

ville un peuple de faux dieux [1]. Le poëte Claudien, insensible à la voix des Pères, introduit dans l'Olympe les empereurs chrétiens : au moment où le culte de la vierge Marie prend possession du temple de Cérès à Catane, il chante l'enlèvement de Proserpine. En 409, quand Alaric assiége Rome, le sénat rassemblé conjure le danger en immolant la veuve de Stilicon, nièce de Théodose : la chrétienne Serena est étranglée en l'honneur de Cybèle, dont elle est accusée d'avoir porté le collier. Les Barbares vengent ce forfait en déshonorant Rome. Sous Valentinien III, Rutilius Numatianus célèbre encore la grande cité païenne, mère des héros et des dieux. Plus tard, une topographie de Rome, énumérant les monuments épargnés par les Goths, compte quarante-trois temples et deux cent quatre-vingts édicules, et montre, à l'entrée du Colisée, le colosse du Soleil, haut de cent pieds. Les statues d'Apollon, de Mercure et de Minerve continuent de décorer les places et les carrefours. Les nymphes président toujours aux fontaines, et les consuls nouvellement nommés viennent demander les auspices aux poulets sacrés du Capitole. Macrobe, marchant sur la trace de Donatus, commente Cicéron et Virgile avec toutes les ressources de la poésie grecque et de la philosophie alexandrine [2]. Dans ses *Noces de Mercure et*

1. CLAUDIEN. *De sexto consulatu Honorii*, vers. 43.

2. Ce fut sous Valentinien III, en plein christianisme, que Macrobe écrivit son commentaire du songe de Scipion, *In somnium Scipionis*, où le système de Plotin est exposé et rattaché à la poésie et à la métaphysique de la Grèce et de Rome.

de la Philologie, Martianus Capella enveloppe toute la science antique dans l'étroite enceinte des arts libéraux. C'est sous cette forme aride que l'antiquité va traverser le moyen âge.

Tandis qu'une partie du paganisme résistait aux efforts de l'orthodoxie chrétienne, une autre partie se trouvait préservée au sein même de l'Église. Les Pères avaient ordonné qu'on respectât partout ce qui était à la fois bon et beau, ce qui satisfaisait les besoins légitimes de l'homme et ses joies innocentes. Au lieu de détruire les monuments païens, ils avaient voulu qu'on les purifiât en les consacrant au culte de Jésus-Christ. Le témoignage de cette généreuse préoccupation nous est parvenu dans nombre de basiliques où respire encore le génie de l'antiquité. De même pour les fêtes : au lieu de les supprimer, on préféra les sanctifier. Les foires, qui naguère attiraient la foule des campagnes autour des temples de Jupiter et de Bacchus, furent transportées aux fêtes des martyrs. La fête de la Visitation fut retardée pour les paysans d'Enna, en Sicile, afin qu'ils pussent apporter aux autels du Sauveur les épis mûrs, dont ils avaient couronné jusque-là les statues de Cérès[1]. On adapta au calendrier païen le cycle de l'année chrétienne. La procession de la Chandeleur remplaça les Lupercales, et la pompe rustique des Rogations fit oublier les Ambarvales.

1. OZANAM, *la Civilisation au* Vᵉ *siècle*.

Si l'on regarde attentivement l'art au ve siècle, on voit que, de ce côté surtout, l'antiquité, tout en s'effaçant de plus en plus, laisse de nombreux témoignages de sa foi dans une renaissance à venir. L'art antique ne disparaît pas sous les ruines de l'empire; seulement il se transforme et s'enveloppe d'une rigidité qui le défigure de plus en plus. Grâce à ces précautions, il ne périra pas tout entier. Préservé par cette épaisse armure, il pourra ne pas succomber sous la violence des coups qui lui seront portés. Il se fera, il est vrai, pour un temps presque méconnaissable. Mais la séve qu'il porte en lui ne tarira pas et viendra à son heure féconder une terre longtemps reposée.

Ce n'est plus dans les catacombes, c'est surtout dans les mosaïques des églises et dans les miniatures des manuscrits que nous allons suivre l'histoire de la tradition.

La basilique du ve siècle respire la grandeur, l'harmonie, la simplicité des lignes antiques, et elle peut être considérée comme le prototype du monument chrétien. Les absides se couronnent des voûtes en berceau des thermes et des temples, et dans les nefs s'élèvent les riches colonnes de marbre dérobées aux faux dieux. A Sainte-Marie-Majeure, le temple de Junon Lucina fournit les supports de l'architrave, au-dessus de laquelle courent les longues frises couvertes de mosaïques, véritables panathénées chrétiennes, qui, au seuil du moyen âge, prouvent le respect que l'art nouveau professait pour les modèles anciens. Si l'on rapproche ces

fastes de l'Ancien Testament des sculptures de la colonne Trajane, on voit clairement que les bas-reliefs ont inspiré les mosaïques. Souvent même l'artiste chrétien, non content de conformer la tournure des héros bibliques à la prestance des guerriers antiques, a emprunté aux victoires remportées sur les Daces des compositions tout entières. Ésaü embrassant Jacob rappelle la bienveillance avec laquelle Trajan accueille les députés des villes qu'il a soumises. Dans le siége de Jéricho, Jéhovah, qui protége Josué, fait songer à Jupiter, qui combat avec Trajan. Les espions s'échappant de la maison de Raab sont les mêmes que les espions romains. Enfin, dans Abraham vainqueur, auquel Melchisédech vient offrir le pain et le vin, on reconnaît le triomphateur antique auquel on rend les honneurs suprêmes. Cependant s'il est vrai que la composition de ces mosaïques soit empruntée à la colonne Trajane, leur exécution les rapproche davantage encore de la colonne Antonine. C'est la même lourdeur dans les figures, le même appareil massif, qui caractérise l'antiquité romaine en voie de décadence. — Les deux femmes qui gardent l'entrée de l'église de Sainte-Sabine disent avec plus d'indépendance encore et de fierté que, même après la prise de Rome par Alaric, l'art classique persistait à affirmer la grandeur de sa tradition[1]. — La mosaïque qui décore la voûte

1. Cette mosaïque, qui représente l'Église des gentils et l'Église des circoncis, date de l'année 424, c'est-à-dire du pontificat de saint Célestin Ier.

de l'oratoire voisin du baptistère de Saint-Jean-de-Latran a une signification identique : elle fait songer, après le passage de Genséric et de ses Vandales[1], aux arabesques de Pompéi et des Thermes de Titus. — On retrouve également l'antiquité dans la mosaïque qui décore l'arc triomphal formant l'entrée du chœur de la basilique libérienne[2]. — Les figures du Sauveur dans l'église de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome[3], dans les églises de Saint-Nazaire et Celse, et de Sainte-Agathe, à Ravenne, montrent avec autant d'évidence que l'art antique n'était pas mort au ve siècle.

Enfin, bien qu'à cette époque déjà l'antiquité se soit réfugiée dans l'Église, elle n'en continue pas moins d'exister de sa vie personnelle et profane, et à côté de la littérature païenne qui subsiste toujours, à côté des Claudien, des Rutilius Numatianus, des Macrobe et des Martianus Capella, il y a des artistes, qui, en se passionnant pour la poésie des grandes époques, sont capables encore d'en reproduire par le dessin les principaux traits : l'Homère de l'Ambroisienne et le Virgile du Vatican en sont la preuve[4]. Les miniatures de ces précieux

1. 465, sous le pontificat de saint Hilaire.

2. Cette mosaïque fut exécutée sous le pontificat de Sixte III (432-440).

3. Cette mosaïque périt en 1823, lors de l'incendie de Saint-Paul. Elle représentait le Triomphe du Christ et avait été exécutée en 441, sous le pape Léon Ier, sur le grand arc de la basilique, dit arc de Placidie, par les soins de Galla Placidia, fille de Théodose, femme de Constance et mère de Valentinien III. (Ciampini, *Vetera monimenta,* t. I, pl. lxviii, p. 229.)

4. Le traité de Tolentino (19 février 1797) fit venir à Paris ce

manuscrits offrent le spécimen d'un art très-dégénéré sans doute, mais qui tient encore par de fortes attaches aux traditions des belles époques. Les sujets sont bien choisis, clairement ordonnés. Les personnages, souvent naïfs jusqu'à s'ignorer eux-mêmes, ont conservé le sentiment de leur dignité. Ils sont bien en scène, parlent quelquefois avec éloquence, écoutent avec attention. Les attitudes sont justes, les mouvements vrais, les draperies bien jetées. L'architecture enfin ne manque pas de noblesse. Mais si l'intelligence est émue, si le sentiment poétique existe encore, la nature délaissée trahit à chaque instant l'impuissance d'une main débile. Les figures sont incorrectes; les têtes trop pesantes menacent d'écraser les corps sans proportions; le nu est d'une extrême pauvreté; les articulations sont fausses; les mains et les pieds, signes de distinction dans l'art comme dans la nature, manquent d'élégance. Nulle perspective aérienne. Les couleurs sont lourdement appliquées par teintes plates, sans dégradations de lumière ni de clair-obscur. Les contours, noirs et épais, sont plus forts du côté de l'ombre,

manuscrit. Le traité de Vienne (9 juin 1815) le rendit à la Bibliothèque du Vatican, où il est catalogué sous le nº 3225. En 1677, Pietro Santi Bartoli a gravé les cinquante miniatures de ce livre. Le manuscrit d'Homère a été édité par le cardinal Mai. — D'Agincourt a décrit et reproduit les principaux dessins des manuscrits du Vatican. J'ai tenu à reprendre moi-même cette étude, et j'ai eu le bonheur de pouvoir parcourir à loisir tous ces trésors. J'avais l'ambition de découvrir. Mais, à de rares exceptions près, je n'ai fait que vérifier la justesse des savantes critiques de l'auteur de l'*Histoire de l'art par les monuments*.

plus accusés chez les hommes que chez les femmes et les enfants... Tels sont les successeurs dégénérés de Zeuxis et d'Apelle. Ce sont déjà presque des Barbares; mais on ne peut les regarder sans émotion, parce que le souffle de l'antiquité les anime encore.

Au commencement du VIe siècle, la tradition continue de lutter avec énergie contre l'ignorance, et fournit des preuves qu'on pourrait presque dire éloquentes. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le manuscrit grec de Dioscoride, peint pour Julienne, fille d'Olybrius, petite-fille de Valentinien III et arrière petite-fille de Théodose[1]. Dans un médaillon très-habilement composé, la princesse est assise entre la Grandeur d'âme ΜΕΓΑΛΟΨΥΧΙΑ et la Prudence ΦΡΟΝΗΣΙΣ. A ses pieds est prosternée l'Action de grâce ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑ, tandis que près d'elle se tient l'Amour de la sagesse. Tout autour paraissent de petits génies, qui représentent l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et les Arts mécaniques. Enfin des majuscules formant le nom de Juliana sont habilement distribuées dans les méandres triangulaires qui encadrent le sujet principal. Tout cela est parfaitement agencé et d'un arrangement plein de goût. Les figures ont même une grâce relative et une désinvolture qui font songer à des époques moins basses. A un

1. Ce manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Vienne. Il a été imprimé par les Aldes en 1499. (Voir Ducange, Montfaucon, d'Agincourt.)

autre endroit du même manuscrit, on voit l'Invention ΕΥΡΕΣΙΣ présentant une mandragore à l'artiste qui la dessine et au savant qui la décrit. Bien que cette seconde miniature soit inférieure à la première, elle frappe de suite par certaines analogies avec quelques peintures antiques antérieures déjà de cinq siècles ; elle fait songer surtout, toute proportion gardée entre les époques, au tableau de Pompéi représentant l'atelier de la célèbre Lala de Cysique, *perpetua virgo*, dont les œuvres étaient si recherchées à Rome et à Naples, à l'époque de la jeunesse de Varron [1]. Certes, du peintre contemporain d'Auguste à l'enlumineur contemporain de Théodoric, la chute est considérable. L'un est un artiste, l'autre n'est plus qu'un artisan. Cependant la parenté entre eux est évidente : c'est le même sang, appauvri et dégénéré, mais qui reprendra un jour, grâce à de mystérieuses influences, son ancienne énergie.

En attendant ce jour lointain, c'est dans l'Église surtout que ce qui reste de l'antiquité continue à trouver un refuge. C'est l'antiquité elle-même qui anime de sa flamme les anges apocalyptiques du grand arc de l'église des SS. Cosme et Damien, à Rome [2] ; et quand on considère la noblesse de ces figures, on se sent pénétré de reconnaissance pour l'art, qui, dans son épuisement, s'élève encore à de telles hauteurs. C'est aussi l'antiquité qui inspire les mosaïques de Ravenne. C'est elle qui marque au coin du génie grec ces archanges

1. Pline, lib. XXXV, cap. XI.
2. Ces anges entourent l'Agneau. — Cette mosaïque est de 530.

agitant le *labarum*, et ces prophètes aux draperies correctes et sévères. C'est elle qui dore d'un chaud rayon de beauté classique la frise de *San Martino in Cielo d'Auro*. C'est elle enfin qui, après nous avoir montré, dans l'église de Saint-Vital, l'empereur Justinien entouré de sa cour, nous convie, dans l'église de Saint-Apollinaire *in classe*, au repas de Théodoric, et nous fait voir ensuite le palais du roi des Goths, avec ses portiques tendus de voiles, *vela pendentia inter columnas*[1]... L'aspect de ces mosaïques, sans cesser d'être imposant, devient de plus en plus sombre et terrible. La symétrie s'y montre monotone, mais toujours majestueuse. Les draperies dégénèrent moins vite que l'expression des têtes, et sont belles encore quand depuis longtemps les visages sont généralement laids ; elles rappellent les pures traditions de l'art grec, alors que les types romains eux-mêmes ont déjà disparu, et que les physionomies accentuées des conquérants barbares, de Théodoric et de ses Goths, ont pris la place des lignes pures et solidement rhythmées des anciens maîtres du monde.

Théodoric, voilà le grand nom qui remplit alors l'Occident. L'Italie fut moins avilie sous les rois goths qu'elle ne l'avait été sous les derniers fantômes d'empereurs romains. Odoacre lui-même avait mis sa gloire à préserver ce qui restait encore des arts dans la péninsule. Théodoric, qui succéda à Odoacre après

1. CIAMPINI, *Vetera monimenta*, t. II, pl. XXVI, p. 92.

l'avoir vaincu, entra plus résolûment encore dans la voie de la civilisation. Il adopta les usages romains, *delectamur jure romano vivere*[1], et eut l'honneur de mettre fin aux jeux sanglants du cirque. Quoiqu'il habitât Ravenne, il prit soin de conserver à Rome les monuments de la splendeur antique; et bien qu'il ne sût pas même signer son nom, il instruisit les Barbares, en défendant les Romains contre eux-mêmes et contre leur propre dégradation. Sous l'influence de Cassiodore et de Boëce, Rome redevint le centre intellectuel du monde. Cassiodore employa les efforts d'une vie séculaire[2] à réunir les débris littéraires de l'antiquité, qu'il confia ensuite à une retraite chrétienne, au monastère de Vivaria. Il représente les arts dans leur meilleure expression au commencement du VIe siècle, et son influence explique la supériorité des mosaïques exécutées pendant les cinquante-sept années de son ministère. Il enrichissait lui-même de miniatures les manuscrits précieux qu'il possédait[3]. Il tenta les plus nobles efforts pour relever le goût public, et, s'il ne put arrêter la décadence, il parvint au moins à en suspendre momentanément le progrès. Boëce fut plus grand encore. Ses travaux sur Aristote mirent en lumière les principes de la philosophie péripatéticienne, d'où allait sortir la scolastique; tandis que son livre *De la Consolation*

1. Cassiodore, *Var.*, lib. III.
2. 478-575.
3. Beda, qui vit ces manuscrits, témoigne en faveur des peintures qui les ornaient. *Nihil figuris illis perfectius, nihil accuratius.*

répandit à travers le moyen âge les idées platoniciennes rajeunies par le christianisme. Boëce, qu'on a appelé le dernier des Romains, mourut martyr, et scella de son sang l'alliance de la foi nouvelle et de l'antique philosophie. Sous Amalasonte, fille de Théodoric et nièce de Clovis, Cassiodore continua d'exercer la même influence. Amalasonte, très-versée dans les lettres grecques et romaines, aimait aussi les arts. Mais son règne marque la fin de cette halte bienfaisante dans la marche de la barbarie, et à partir de Vitigès toute influence salutaire disparaît. Cassiodore se retire alors au fond d'une sévère retraite, où, loin du siècle, il partage désormais son âme entre la prière et l'étude[1]. Presque en même temps un jeune patricien de Nurcia[2] quitte Rome pour la solitude de Subiaco et s'en va bientôt après sur le sommet du mont Cassin, où il fonde, au milieu des ruines d'un temple d'Apollon, l'ordre des Bénédictins. Ainsi, quand le monde semble près de périr, voilà la vie monastique qui s'organise en Occident. Apôtres et savants, les bénédictins prirent pour devise « la prière, le travail et la charité, » et se donnèrent pour mission d'agir sur le monde par la foi, par la science et par l'amour. La barbarie et la ruine n'en poursuivirent pas moins leur cours inexorable. Les villes de l'Italie, prises et reprises à chaque instant, n'eurent plus d'autre souci que de vivre, ou plutôt que de ne pas mourir. Totila fit

1. 538.
2. Saint Benoît était né à Nurcia (aujourd'hui Norcia), dans l'Ombrie.

luire sur Rome un rayon d'espérance. Il y entra deux fois en maître, et se conduisit avec une modération telle qu'Anastase le Bibliothécaire put dire : *habitavit rex cum Romanis, sicut pater cum filiis*[1]. Mais de même que, soixante-neuf ans auparavant, Zénon avait chargé Théodoric de combattre Odoacre, de même Narsès appela Alboin pour se défaire de Totila. Les Lombards, partis du nord de la Germanie, se précipitèrent comme une avalanche, inondèrent la péninsule et s'y fixèrent pour deux siècles[2]. L'Italie, couverte de sang et de ruines, déchirée tour à tour par les rois barbares et par les exarques de Byzance, vécut alors dans une perpétuelle tempête. Cependant, vers la fin du VIe siècle, l'ordre sembla renaître et l'art aussi tenta quelques efforts. Autharis et Agilulf, que Théodelinde détacha successivement de l'arianisme, assurèrent à la civilisation italienne un triomphe momentané. Des palais et des églises s'élevèrent et furent ornés de sculptures, de peintures et de mosaïques. Malheureusement l'antiquité, de plus en plus délaissée, eut peu de part à ce faible élan. Les principales preuves manquent d'ailleurs pour juger du degré de son influence. Théodelinde avait particulièrement encouragé les arts, et Paul Diacre parle avec abondance des peintures qu'elle avait fait exécuter dans son palais de Monza. Que n'avons-nous sous les yeux les grandes scènes représentant les

1. Anast., *de Vitis pontific. Roman.*, t. I, p. 110. *Romæ Salvioni*, 1718.
2. 568-774.

exploits des Lombards? Quels précieux matériaux pour l'histoire et pour l'art!

Le VII[e] siècle continue l'âge de fer de la domination lombarde. L'anarchie reparaît après la mort de Théodelinde et se prolonge à travers les règnes ensanglantés d'Adoloald et d'Arioald. C'est encore une femme, Gondeberge, digne fille de Théodelinde, qui apporte un moment de trêve à tant de maux. Elle élève au trône le duc de Brescia, Rotharis, qui fut le premier législateur lombard. Sous Rodoald et sous Alibert, l'Italie marche vers de nouveaux abîmes. Enfin Grimoald[1], Pertharite[2] et Cunibert[3] rétablissent l'ordre et font renaître l'espérance.

Mais si, d'un côté, surgissent quelques élements heureux, on voit s'accroître d'autre part les obstacles à tout ordre et à toute civilisation. Les exarques qui gouvernent au nom de l'empereur grec, à Ravenne, à Padoue, dans une partie de la Ligurie et jusqu'en Sicile, sont alors les plus grands fléaux de l'Italie. Les papes, placés entre deux pouvoirs redoutables et opposés, souffrent tour à tour du despotisme des rois lombards et de la brutalité des agents impériaux[4]. Chaque

1. 662-671. — 2. 671-686. — 3. 686-700.

4. Légimius (615), Éleuthère (619), sont de véritables monstres. En 640, l'exarque Isaac enlève à main armée le trésor de Saint-Jean-de-Latran. A la fin du VII[e] siècle, le pape Jean V est menacé dans la possession des biens patrimoniaux que l'Église possédait en Sicile et dans la Calabre. Ces biens étaient considérables, *non parva,* dit Anastase.

élection amène de nouveaux conflits, de nouvelles persécutions, de nouveaux massacres, souvent de nouveaux schismes. Toutefois l'énergie pour le bien triomphe des plus rudes obstacles, et l'époque qui compte des pontifes tels que saint Grégoire le Grand, saint Boniface IV, saint Martin I[1], saint Léon II, saint Benoît II et saint Serge I, est glorieuse encore pour l'histoire de l'Église. Malgré l'incertitude, malgré les périls qui l'entourent, la papauté tente de généreux efforts en faveur des arts et c'est elle qui continue de sauver ce qui reste de l'antiquité. On sait maintenant le haut patronage qu'exerça saint Grégoire sur l'étude des langues antiques. Quelques-uns des beaux monuments du paganisme furent adoptés par le christianisme et sauvés par cette adoption. Saint Boniface IV obtint de Phocas le Panthéon d'Agrippa, qu'il consacra à la Vierge et aux martyrs sous le nom de *Sancta Maria ad martyres*. Mais l'exarque vint bientôt dévaster une partie de ce qu'avait sauvé le pape; en 663, Constant II fit enlever les tuiles de bronze de la coupole, ainsi que les statues échappées aux ravages des Barbares[2].

Si nous demandons aux mosaïques de nous renseigner sur les aspirations de l'art au VIIe siècle, elles nous répondront que la décadence se précipitait de jour en jour vers des ténèbres de plus en plus épaisses, mais

1. Il mourut en exil, dans la Chersonèse, où l'envoya l'empereur Constant II, pour avoir condamné l'hérésie des Monothélites.

2. Ces précieuses dépouilles, embarquées pour Constantinople, urent prises par les Sarrasins, qui les transportèrent à Alexandrie.

qu'un regard lointain de l'antiquité soutenait encore les courages et empêchait que tout espoir ne fût irrévocablement perdu. Chose remarquable, l'influence de l'antiquité romaine continue de décroître et devient presque complétement nulle. Les artistes travaillent, entourés des anciens bas-reliefs, comme si ces monuments n'existaient plus. L'élément barbare étouffe à Rome ce qui reste de Rome. Mais la Grèce et l'Orient interviennent avec activité. Rome appartenait à l'exarchat et obéissait à Ravenne, après avoir commandé au monde. Alors les figures des mosaïques, de courtes et pesantes qu'elles étaient au siècle précédent, deviennent démesurément longues. Sainte Agnès, debout au fond de sa basilique et ayant à ses côtés les papes Symmaque et Honorius, montre l'Orient et la barbarie luttant corps à corps, et, entre ces deux rivaux en ignorance, la Grèce qui intervient avec opiniâtreté. A travers sa laideur gothique, à travers l'or, les perles, les pierreries et le luxe asiatique de son costume, la jeune vierge, avec sa longue taille et ses membres disproportionnés, avec ses yeux trop fendus et son regard immobile, apparaît comme une lointaine émanation des types archaïques de l'Hellénie primitive. De même dans les mosaïques de Saint-Pierre-aux-liens, de Saint-Étienne-le-Rond, de Sainte-Euphémie, etc.[1] Ainsi, quelque af-

1. Cette mosaïque se voyait dans l'église consacrée à sainte Euphémie, en 688, près l'église de Sainte-Pudentiane. L'église de Sainte-Euphémie a été détruite sous le pontificat de Sixte V. (Ciampini, *Vetera monimenta,* t. II, pl. XXXV, p. 118.)

faiblie que soit la trace de l'antiquité dans ces œuvres dégénérées, on ne peut la méconnaître. Sous l'inflexibilité de la forme et malgré la rigueur des temps, les traditions antiques élèvent encore la pensée chrétienne. Sainte Euphémie, avec les deux serpents qui se dressent à ses côtés, ne rappelle-t-elle pas la déesse Hygie? Enlevons le nimbe qui couronne la tête, ramenons le long du corps les bras étendus en croix dans l'attitude de l'*Orante*, et nous pourrons presque reconnaître la fille d'Esculape. Que n'avons-nous les fresques de cette époque? On retrouverait sans doute plus facilement, dans la spontanéité de ces peintures, les liens qui rattachaient l'art barbare à l'art antique. Telle avait été la puissance plastique du génie grec, qu'à plus de mille ans de distance une simple réminiscence suffit pour donner presque de l'éloquence à l'idiome grossier d'une langue dégénérée. C'est encore à l'antiquité que, au VIIe siècle, l'Église demande le secret de l'emploi judicieux des étoffes précieuses : elle se souvient du récit d'Homère et de l'*Opus Phrygium* des Troyens; elle se rappelle qu'Andromaque brodait des sujets héroïques au moment où elle apprit la mort d'Hector, et bientôt aussi elle se met à l'œuvre, dessine, à l'aide de fils d'or et d'argent, des sujets religieux, et fait de ces tableaux un des ornements les mieux appropriés à son propre culte.

A la mort de Cunibert, en 700, l'Italie fut pendant douze ans le théâtre d'une épouvantable anarchie. Puis

vint le règne heureux et glorieux de Luitprand. Les Lombards marchèrent à la tête de la civilisation et formèrent l'avant-garde héroïque de Charles-Martel contre les Sarrasins. Ratchis, après avoir gouverné sagement l'Italie pendant cinq ans, alla s'enfermer dans un cloître avec sa femme et ses filles[1]. Astolf, frère de Ratchis, lui succéda et montra, pendant huit ans, les contrastes les plus bizarres. Violent et cruel, *ferox et audax*, dévot et enthousiaste, épris d'amour et de poésie, tour à tour séduisant et terrible, aussi beau que le jour, dit Arioste, il protégea le peintre Aripert de Lucques, commit beaucoup de crimes et bâtit quelques églises. Le despotisme oriental pesait encore sur l'Italie ; il l'en affranchit. Mais la papauté, livrée dès lors à la seule discrétion des rois lombards, chercha un contre-poids à cette tyrannie exclusive et se tourna vers la nation franque. Pépin intervint, battit Astolf, lui arracha sa conquête, donna au saint-siége l'exarchat avec la Pentapole[2] et fonda le pouvoir temporel des papes[3]. Enfin, à la mort d'Astolf, en 756, Didier s'empara du trône d'Italie, d'où il fut renversé par Charlemagne. Ainsi finit la domination lombarde, après avoir duré deux cent six ans, d'Alboin à Didier (568-774). Charlemagne, en agrandissant la donation de

1. Presque en même temps, Carloman, frère de Pépin, se retirait au mont Cassin, tandis qu'Anselme, duc de Frioul, fondait un couvent et s'y ensevelissait.

2. La Pentapole comprenait, sur la côte de l'Adriatique, les cinq villes de Rimini, Pesaro, Fano, Sinigaglia et Ancône.

3. 755, sous le pontificat d'Étienne III.

Pépin, permit aux papes de prendre rang désormais parmi les souverains du monde.

L'influence de l'antiquité sur l'art italien, au VIIe siècle, quelque affaiblie qu'elle soit, ne cesse pas d'être manifeste. Mais pour la mieux comprendre, il importe de rappeler quelle fut la destinée des arts au milieu des événements dont l'Orient et la Grèce avaient été le théâtre.

Depuis la chute de l'empire romain, les arts avaient conservé en Orient, non pas la noblesse, mais l'éclat qu'ils ne pouvaient plus avoir en Italie. Ramenés en Grèce, en même temps que l'empire s'établissait à Constantinople, ils tentaient de revivre sous le ciel qui les avait vus naître. Certains empereurs, quelques impératrices surtout, leur furent particulièrement favorables. Eudoxie, femme d'Arcadius, Théodose II et sa sœur Pulchérie, les cultivèrent avec ferveur. Les règnes honteux de Zénon et d'Anastase leur portèrent, il est vrai, les plus cruelles atteintes. Les plus belles statues grecques furent fondues à Constantinople pour fournir le bronze de l'image colossale et abjecte d'Anastase[1]. Mais bientôt Justinien s'efforça de réparer les désastres et mérita, comme Adrien, d'être appelé *reparator Orbis*[2]. La décadence n'en suivit pas moins son cours, et les images nombreuses

1. Anastase était le domestique d'Ariadne, veuve de Zénon. Il devint son amant, puis son époux et se fit donner l'empire.

2. Justinien était lui-même architecte recommandable. La basilique de Sainte-Sophie, à Constantinople, témoigne en faveur de la magnificence de ses conceptions.

de la trop fameuse Théodora montrent ce que pouvaient alors les arts du dessin. Mais tandis qu'en Occident cet appauvrissement pouvait être considéré comme une des conséquences de la misère, il était en Orient le résultat d'un luxe et d'une prodigalité sans bornes. Après Justinien, la superstition se substitue partout à la saine doctrine du Christ, et l'art abâtardi n'ajoute aucune dignité à un culte lui-même dégénéré. Viennent les forfaits de Phocas, le règne violent d'Héraclius et les premières invasions des sectateurs de Mahomet. Onze empereurs sont tour à tour bourreaux et victimes. Six meurent assassinés; d'autres sont horriblement mutilés, suivant la coutume des Perses [1]. Sous Constant II, la bibliothèque d'Alexandrie est incendiée, et Rome se voit dépouillée des restes les plus précieux que l'antiquité y possédait encore. En s'aliénant ainsi les papes, les empereurs se séparent de plus en plus de l'Italie. Léon III l'Isaurien consomme la scission. Il se met à la tête des iconoclastes, achève l'œuvre des Sarrasins et fait aux arts une guerre d'extermination. Après avoir brisé les statues, on blanchit à la chaux les murs des églises recouverts de fresques. A la vue de ces attentats, les femmes se soulèvent et sont à leur tour impitoyablement massacrées. Les gardiens des bibliothèques sont brûlés dans leurs basiliques, et les artistes, forcés de fuir pour échapper à la mort, viennent chercher un refuge en Occident et surtout en Italie. Ces atrocités

1. Constantin IV, dit Pogonat, fait couper le nez à ses deux frères Héraclius et Tibère.

continuèrent avec un redoublement de fureur sous Constantin IV Copronyme, qui se vit enlever l'exarchat de Ravenne. Tout ce qui restait de mosaïques et de peintures fut détruit, et ces folies barbares se poursuivirent en Grèce et dans tout l'Orient, pendant plus d'un siècle, sans pouvoir être arrêtées ni par la voix des papes, ni par l'héroïsme des martyrs[1]. Ce ne fut qu'à la fin du VIIIe siècle, en 787, que l'impératrice Irène, veuve de Léon IV, assembla le deuxième concile de Nicée, où l'hérésie des iconoclastes fut solennellement condamnée.

Un fait d'ailleurs considérable s'était produit dès la fin du siècle précédent et avait jeté l'art dans des voies nouvelles. Le concile *Quinisexte* ou *In trullo,* célébré en 692, avait ordonné aux artistes de renoncer aux emblèmes et d'adopter désormais la peinture historique. On devait donc quitter la convention et revenir à la nature. Mais, la nature, depuis longtemps abandonnée, s'était enveloppée d'un voile impénétrable. On ne voyait plus en elle que la réalité grossière ; et l'idéal, déposé par la Providence d'un bout à l'autre de la création, semblait s'être à jamais envolé. Il fallait que l'art moderne réapprît à lire dans le livre divin, et c'est l'antiquité qui devait lui enseigner les rudiments de cette langue universelle. La barbarie des iconoclastes vint à propos au secours de l'Italie, en rejetant vers l'Occident les artistes, qui, depuis plusieurs siècles

1. Léon l'Isaurien fut successivement excommunié par les papes saint Grégoire II et saint Grégoire III.

déjà, s'étaient réfugiés en Orient et en Grèce. La plupart de ces artistes, il est vrai, n'étaient guère moins dégénérés à Athènes et à Constantinople qu'à Ravenne et à Rome ; mais les chefs-d'œuvre de l'antiquité, et sans doute aussi l'atmosphère qu'on respirait encore près du berceau de l'art classique, les avait soutenus, pour ainsi dire, malgré eux, à un niveau supérieur. Luitprand et Grégoire II profitèrent habilement des crimes de Léon l'Isaurien, et attirèrent dans la péninsule les hommes capables de soutenir et de perpétuer ce qui restait encore des traditions anciennes. Les palais de l'État lombard s'ornèrent rapidement de fresques et de mosaïques. Ces peintures ont malheureusement disparu, mais elles ont existé ; Paul Diacre en parle, et raconte qu'on y reconnaissait Luitprand :

Terribilis visu facies, sed corde benignus,
Longaque robusto pectore barba fuit [1].

A défaut des palais, les églises peuvent nous renseigner encore. Si l'on étudie les mosaïques, soit à Sainte-Marie *in Cosmedin*, soit à Saint-Nérée-et-Achillée, soit à Saint-Théodore, on voit que toute noblesse et toute vérité ont totalement disparu, que la grandeur morale des personnages ne se mesure plus qu'à la hauteur de leur taille, qu'enfin la barbarie devient de plus en plus audacieuse et de plus en plus

1. Ce fut Aldeberge, fille de Didier et femme du duc de Bénévent, qui engagea Warnefrid d'Aquilée (Paul Diacre) à écrire l'histoire des Lombards.

entreprenante. On sent que les rapports officiels entre l'Orient et l'Occident sont de plus en plus difficiles et tendus.

Mais si l'ignorance et la barbarie se montrent au grand jour dans les églises, il y a encore un reste d'indépendance et de dignité qui se réfugie dans l'intimité des cloîtres. L'art se produit avec liberté dans la décoration des manuscrits. C'est là surtout qu'on peut apprécier l'effort que tentèrent alors en Italie les artistes grecs en s'éclairant des modèles antiques.

Le plus remarquable parmi ces manuscrits se trouve à la Bibliothèque vaticane[1]. Sur un rouleau de vélin, long de dix mètres, on voit la série des exploits de Josué. Il faudrait remonter de deux siècles au moins pour trouver une peinture de cette valeur, dans laquelle l'imitation de l'antique soit aussi manifeste. Ces miniatures sont dues sans doute à un artiste grec, réfugié à Rome, travaillant sous l'influence d'une vive admiration pour les bas-reliefs de la colonne Trajane, sans cesser d'être sous le charme des modèles d'une plus haute époque. En tenant compte en effet de la différence des temps et de la diversité des origines, les analogies sont grandes entre l'œuvre du peintre et celle du sculpteur. La disposition adoptée suffit à elle seule pour marquer

1. D'Agincourt tend à attribuer ce manuscrit au VIIe siècle. Je le crois plutôt du VIIIe, et de nature à montrer avec évidence la réaction salutaire qui dut s'opérer en Italie, dès que l'hérésie des iconoclastes éclata en Orient.

la préoccupation qui pousse l'artiste du VIIIe siècle à se rapprocher en tout de son modèle. Il dispose en longueur la suite de ses tableaux, et en forme une sorte de panorama qu'on pourrait parfaitement aussi enrouler autour d'une colonne. On est tenté à chaque instant de reconnaître, dans l'histoire du héros biblique, quelques-uns des fastes de l'histoire romaine. Le dessin, malgré ses défaillances, est souvent vrai et parfois élégant, et le pinceau, quoique pauvre et sans variété, manifeste une verve incontestable. Si l'ignorance ne trahissait pas fréquemment la pensée de l'artiste, on pourrait croire à la répétition de bonnes peintures antiques, tant il y a d'intelligence, de justesse et de précision dans l'invention de tous ces sujets. Les draperies, généralement bien agencées, sont jetées avec aisance et avec à-propos. Les batailles sont rendues avec un mouvement et une vivacité remarquables. Regardons les cavaliers lancés à la poursuite des espions de Josué : ne semblent-ils pas détachés d'un bas-relief antique? Où trouver une traduction plus complète et plus claire du texte de la Bible que dans les tableaux qui représentent l'*Arche portée par les lévites* et le *Passage du Jourdain?* un sentiment plus naïf de confusion et de pudeur que dans les soldats qui vont subir la circoncision? une humilité plus sincère que celle des envoyés de Gabaon s'inclinant devant Josué ? plus de grandeur et d'énergie que dans le guerrier *Sauveur* [1] quand il com-

1. Josué veut dire *celui qui sauvera*.

mande au soleil? Les allocutions qu'il adresse à ses troupes ne semblent-elles pas copiées sur quelque médaille des beaux temps de l'antiquité? En effet, après l'avoir vu combattre en héros d'Homère, on le retrouve assis, avec la dignité calme et grave d'un législateur romain, *sedens in solio*. Partout enfin dans ces peintures on sent le souffle des traditions païennes. Les fleuves, les montagnes, les villes apparaissent à chaque instant sous les traits de l'humanité. Ici c'est le mont Hébal, là c'est le Jourdain, ailleurs ce sont les villes d'Haï, de Jéricho, de Gabaon. Les figures qui représentent ces deux dernières villes sont surtout d'une beauté remarquable : la douleur et l'anxiété qu'elles expriment sont d'une grande éloquence. Voilà donc les doctrines favorites de l'ancienne prosopopée qui reparaissent dans une peinture du VIIIe siècle. Ce n'est pas là du reste un acte réfléchi, permanent de renaissance. Ce n'est qu'un mouvement spontané, individuel et qui n'a rien de général. C'est presque un phénomène. Il n'en atteste pas moins l'influence constante, si occulte qu'elle paraisse, des traditions antiques. Le paganisme était mort, mais il en restait toujours quelque chose : il était plus dans les mœurs que dans les arts, et l'on voyait encore, au VIIIe siècle, des danses païennes, profaner les places publiques de Rome.

Dès que l'Église eut conquis l'indépendance, les papes exercèrent sur les arts une action décisive. Adrien Ier prit possession du siége pontifical en même

temps que Charlemagne monta sur le trône de France. Dieu avait fait ces deux hommes assez grands pour se comprendre et pour dominer leur siècle. Ils assurèrent en même temps l'ordre politique et la paix religieuse. Adrien Ier fit restaurer un grand nombre d'églises. Il avait construit de vastes portiques en avant des basiliques de Saint-Paul et de Saint-Laurent-hors-les-Murs. Quelle magnifique carrière ouverte à la peinture si elle avait su en profiter!

Léon III acquitta la dette de l'Église en plaçant sur la tête de Charlemagne la couronne impériale (800). Charlemagne éclaire donc des rayons de sa gloire l'aurore du IXe siècle. Il aimait les lettres et favorisait les arts. Conquérant de l'Italie, il fut aussitôt conquis par elle. Il en ramena, comme son plus cher butin, le savant Pierre de Pise, le grammairien Paulin, l'historien Paul Diacre. Rome surtout exerça sur lui la plus grande influence. Les peintures et les mosaïques excitèrent au plus haut point son admiration, et il aida puissamemnt le pape Léon III à enrichir les églises de fresques et de riches broderies tissues d'or et de perles précieuses. La bible magnifique qu'il donna à l'abbaye de Saint-Paul-hors-les-Murs montre la sollicitude dont il entourait l'art, et prouve en même temps l'état d'impuissance où l'art était réduit chez les Latins. La figure de Charlemagne se voit sur le frontispice de cette bible. L'empereur est assis sur un trône. L'impératrice, accompagnée d'une suivante, se tient debout à

droite, et deux courtisans sont à gauche. Tous ces personnages sont égaux devant la laideur, et c'est seulement à leur taille qu'on peut mesurer leur importance. D'un bout à l'autre de ce manuscrit, les compositions sont confuses, sans unité, sans discernement, et si parfois surgit une idée ingénieuse, aussitôt elle se dérobe à la nature et devient inintelligible. Le dessin partout est déplorable, et les parties nues sont traitées avec une grossièreté révoltante. Les articulations sont constamment mal placées, les muscles tortueux et les os disloqués. Ève, l'idéal divin de la création, devient la plus hideuse des créatures. Au moment où Dieu la présente à l'homme, elle apparaît déjà vieille, sans noblesse, affreusement dégradée. La dureté de la couleur ajoute encore à l'impureté des formes, et dans toutes ces figures grimaçantes et hideuses l'humanité répugne à se reconnaître[1].

Ainsi, tandis que nous admirions tout à l'heure les grandes traditions antiques qui brillaient encore dans les peintures grecques de l'histoire de Josué, la Bible latine de Charlemagne nous plonge tout à coup dans les plus profondes ténèbres. De la comparaison de ces deux documents, on peut tirer cette conséquence que l'art en Grèce, à la source de l'antiquité classique, avait conservé une incontestable supériorité, et

1. A côté de cette dégradation, on ne peut se lasser d'admirer la grande magnificence des lettres majuscules. Les contours de ces lettres sont tracés à double et à triple filets. Entre ces traits, des teintes pourpres, d'une admirable fraîcheur, sont semées de fleurs d'or, d'arabesques et d'ornements d'une délicatesse infinie.

qu'il y avait là certaines retraites ignorées de la barbarie et inaccessibles à ses souillures. Cependant, même à ces foyers bénis, la séve était si lente et tellement refroidie, qu'elle avait peine à monter du tronc jusque dans les membres : elle animait encore d'un reste de chaleur les artistes qui vivaient en contact immédiat avec elle, mais elle n'avait plus la force d'aller plus loin, et au delà tout demeurait inerte et sans vie. La Grèce continuait donc à enseigner l'Italie; elle allait, à travers les quatre siècles d'obscurité que le moyen âge avait à traverser encore, perpétuer l'antiquité, et, sans la faire revivre, l'empêcher de mourir. La langue grecque elle-même devait être également en faveur, et répandre par toute la péninsule les notions fortifiantes des lettres antiques. Dès le VIII[e] siècle, le pape Paul I[er] avait créé à Rome un monastère, où il exigeait que les moines officiassent en grec. Au IX[e] siècle, Étienne V et Léon IV usèrent également de leur autorité pour pousser les jeunes générations vers les fortes études.

Malheureusement l'élan donné par Charlemagne aux facultés de l'intelligence ne fut que passager. Ce prince d'ailleurs ne patronna guère qu'un art officiel et ecclésiastique, qui se montra rigide, exclusif et impuissant. Le mouvement de renaissance à la tête duquel il se plaça fut tenté en dehors de l'antiquité. Alcuin, dans l'école de Saint-Martin de Tours, défendait à Sigulfo de lire Virgile à ses élèves, dans la crainte que cette lecture ne leur corrompît le cœur. Il n'est question que

de bibles, d'évangiles, de missels, d'antiphonaires, de pénitentiels, de sacramentaires et de psautiers. Jamais on n'entend parler d'une copie profane : Cicéron et le poëte de Mantoue sont égalcment dénoncés et proscrits. Les efforts de Charlemagne furent sans résultats, parce qu'ils manquèrent d'un point d'appui convenable. L'édifice, faute d'une base suffisamment solide et large, s'écroula tout à coup, dès que la main puissante qui l'avait élevé ne fut plus là pour le soutenir. Pépin, qui régna en Italie, sous l'égide du grand empereur, laissa à Vérone, dans l'église de Saint-Zénon, des témoignages précieux en faveur des arts de la paix. Mais dès que Charlemagne fut mort, l'anarchie reparut dans la politique et la confusion dans les arts. Lothaire, couronné à Rome par le pape Pascal Ier, fut encore véritablement roi d'Italie. Quant à Louis II, son fils, il ne régna que de nom [1]. Les papes, de leur côté, s'entendent de moins en moins avec la population romaine, ils ont en outre à lutter contre les nouveaux empereurs d'Occident, et sont à chaque instant menacés par les Sarrasins, qui ravagent impunément les côtes des États de l'Église [2]. Viennent ensuite les guerres civiles qui ensanglantent les rues de Rome, et les crimes qui déshonorent le siége pontifical : Jean VIII assassiné, Formose, dont le cadavre est jeté dans le Tibre, Étienne VI étranglé par le peuple. C'est au milieu de

1. Il habita Pavie avec sa femme Indelberge, et construisit des églises.

2. Sous Sergius II, sous Léon IV et surtout sous Adrien II.

ces hontes que s'achève le siècle si glorieusement inauguré par Charlemagne.

Or, au sein de ces agitations, il est possible encore de retrouver l'antiquité. Le Térence du Vatican offre, au nom du IXe siècle, la preuve de la permanente préoccupation des lettres et de l'art antiques. La pose de toutes ces figures mimiques est en parfait accord avec l'intention du poëte. Le mouvement des têtes est conforme à celui des mains. Les personnages sont bien en scène, et les dialogues qu'ils échangent sont pleins de vivacité. On prend intérêt à celui qui parle, et l'on suit son discours dans les traits de celui qui écoute. Les masques, malgré leur bizarrerie, ont une vérité surprenante. Toutes ces qualités d'invention, il faut en convenir, ne sauraient être revendiquées par le IXe siècle. La dureté des traits, la lourdeur du pinceau, la grossièreté générale du dessin, l'exécution en un mot, appartiennent seules à cette époque, et l'on a là certainement la copie d'un original célèbre. On pense que le manuscrit primitif pourrait bien avoir été peint plus d'un siècle et demi avant Jésus-Christ, pour Caïus Térentius, frère de Térentius Lucanus, maître de Térence et grand amateur de peintures, au dire de Pline[1]. Il n'en demeure pas moins certain qu'une société, au milieu de laquelle on songe encore à reproduire de pareilles œuvres, n'est pas irrémédiablement perdue pour les arts.

1. Ce manuscrit, qui appartient au Vatican, est venu à Paris à la fin du siècle dernier. Il est retourné à Rome depuis 1815.

D'autres peintures, d'ailleurs tout à fait personnelles au IXe siècle, permettent d'affirmer directement que l'antiquité n'avait pas cessé d'exercer sur l'art son bienfaisant patronage. Seulement c'est parmi les peintures grecques qu'il faut aller chercher nos preuves, et les miniatures tirées de la Topographie chrétienne de Cosma[1] sont de nature à nous édifier d'une manière complète. Ces compositions sont certainement du nombre de celles qu'éclaire encore la beauté antique. Le pinceau n'est plus lourd, comme dans le manuscrit de Térence; il est léger, indépendant, et presque hardi en certains endroits. Élie, montant au ciel, n'est certes pas sans noblesse, les draperies qui l'enveloppent ne manquent pas d'harmonie, et le geste par lequel il remet son manteau à son disciple est juste et sans effort. Élisée, de son côté, se montre fort empressé à recevoir le présent de son maître. Le char qui emporte le prophète rappelle les quadriges antiques, et le Jourdain, couché sur son urne, montre que l'artiste n'a point oublié les anciens dieux de la nature[2]. Donc, malgré la sécheresse du dessin et malgré la laideur des têtes, l'influence de l'antiquité continue à être manifeste parmi les peintres de cette époque. On pourrait tirer un exemple plus frappant encore d'un autre manuscrit du Vatican, où l'on voit une danseuse, qui rap-

1. Ce manuscrit est également à la Bibliothèque du Vatican.

2. Cette composition n'est pas sans analogie avec certaines peintures des catacombes. Benoît III (855-858) paraît avoir été le dernier pape qui ait fait travailler dans ces cimetières.

pelle, de bien loin il est vrai, l'élégance des danseuses grecques de Pompéi. Enfin les mosaïques si curieuses exécutées à Rome, sous Pascal Ier [1], à Sainte-Praxède, à Sainte-Cécile *in Trastevere* et à Sainte-Marie *della Navicella;* sous Léon IV [2], à Sainte-Marie-Majeure; sous Nicolas Ier [3], à Sainte-Françoise Romaine et à Saint-Marc, montrent aussi, bien que d'une façon moins immédiate et à travers une obscurité profonde, comment l'école grecque se chargea de perpétuer en Italie certains principes que l'art classique lui avait directement confiés. Les figures, roides, tristes, moroses, solennelles, montrent avec ostentation leurs traits repoussants. Il semble que, moins elles sont humaines, plus elles sont maigres, longues, décharnées, voisines de la mort, ou plutôt étrangères à la vie, plus elles sont adorables. L'Église, en haine du paganisme, avait pris la chair en horreur, et l'idéal chrétien s'était réfugié dans le laid, presque dans le hideux. Cependant, même pour nos générations, si éloignées de l'esprit du moyen âge, l'effet de ces mosaïques demeure imposant, grandiose. L'influence barbare y a relégué l'antiquité dans un lointain sombre et d'un accès pénible, mais elle n'est pas parvenue à la faire totalement disparaître. Dans ces rigides peintures des absides byzantines, dans ces Christ sévèrement assis pour juger le monde, dans ces vastes conceptions du *Fils de l'homme*, dont le prophète Daniel entrevit le pre-

1. 817-824. — 2. 847-855. — 3. 858-867.

mier les traits surhumains, la forme antique se trahit sous le froid cilice d'un siècle impitoyable. C'est dans les draperies surtout que se retrouvent les signes certains de cette perpétuité de race et de traditions. Voyons si nous ne continuerons pas à les apercevoir au milieu des nouvelles révolutions qui vont bouleverser encore le sol de l'Italie.

A la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, la dislocation de la monarchie carlovingienne avait partagé la péninsule en une multitude de petites puissances indépendantes. Ce fut le comble de l'anarchie. Louis II, fils de Lothaire, étant mort sans enfants, une douzaine de prétendants se disputent la couronne, la prennent un moment, n'ont pas la force de la conserver, et succombent tour à tour après avoir versé des flots de sang. Cette époque est également lugubre pour l'Église. C'est le temps des Léon V et des Sergius III; c'est le règne de Théodora et de Jean X, de Marosia et de Jean XI. Tout allait rentrer dans le néant, lorsque parut Othon le Grand, qui reprit, au bénéfice de l'Allemagne, l'idée d'une monarchie universelle. L'Italie retrouve alors une sorte d'unité dans l'organisation de la féodalité. Mais que d'éléments de désordre! Sous l'autorité souveraine de princes étrangers s'agite une noblesse italienne turbulente, indisciplinée, retranchée dans ses palais comme dans des forteresses; puis viennent les citoyens des villes, jouissant d'un gouvernement municipal qui rappelle l'ancienne curie romaine; et plus

bas encore, les habitants des campagnes, invétérés au sol et soumis aux rigueurs du servage. Quant à la papauté, mal assise au milieu de ces groupes discordants, elle donne, dans le sanctuaire même de l'Église, le révoltant spectacle de tous les scandales, de toutes les hontes et de tous les crimes. Un enfant débauché, Octavien, se fait nommer pape à dix-huit ans, sous le nom de Jean XII[1], et ce sont ces mains souillées qui posent sur la tête d'Othon le Grand la couronne impériale[2]. L'année suivante, l'empereur dépose le pape et nomme Léon VIII. Les Romains, de leur côté, portent Benoît V au trône pontifical, et les rues de la ville retentissent du bruit des armes. Othon II fixe sa résidence près de la basilique Vaticane[3], et rétablit pendant quelques années un peu d'ordre et de tranquillité. D'ailleurs, un péril commun menace et réunit l'empire et la papauté. Les Sarrasins, après avoir envahi la Pouille et la Calabre, vont arriver devant Rome. Othon III les éloigne et les bat; mais il triomphe plus difficilement des aspirations républicaines de l'Italie. Il a beau châtier les Romains révoltés, l'esprit d'indépendance s'exalte au milieu du sang, et la haine contre l'étranger devient chaque jour plus menaçante. Crescentius, patrice et consul, maître du château Saint-Ange, tient, pendant trente-deux ans, les empereurs en échec, et devient en même temps la terreur des papes.

1. 956. — 2. 962.
3. Othon I[er] (le Grand) avait habité Ravenne.

Il fait étrangler Benoît VI[1] et nomme l'antipape Boniface VII. Plus tard, il met en fuite Jean XV[2], qu'il rappelle ensuite. Puis il chasse Grégoire V[3] et le remplace par Jean XVI[4]. Enfin, s'étant livré sur parole, il est pendu, avec douze de ses complices, aux créneaux de sa forteresse. Othon III paye de sa vie cette trahison, et meurt à vingt-deux ans, empoisonné par Stéphanie, sœur de Crescentius[5].

Ce xe siècle est, en toutes choses, le temps de la plus profonde ignorance : *secolo di ferro*, dit Muratori, *pieno d'iniquità in Italia, scostumatezza e barbarie.* Il semble qu'à l'approche de l'an 1000, l'homme découragé, se croyant près de la mort, obéisse sans résistance à des instincts féroces, et que, dans l'attente de la fin du monde, il se laisse aller déjà à un commencement de décomposition. Cependant, même au plus profond de la nuit la plus sombre, on voit briller encore un rayon de lumière. Les lettres de Ratérius, évêque de Vérone, montrent une connaissance remarquable des auteurs profanes, et prouvent que l'antiquité veillait encore, toujours prête à soutenir les esprits vail-

1. 973. — 2. 987. — 3. 996.

4. Grégoire V était le cousin et la créature d'Othon III. L'antipape Jean XVI, que Crescentius lui substitua, occupa près d'un an la chaire pontificale. S'étant enfui à l'approche de l'empereur, il fut fait prisonnier, mutilé, puis livré par Grégoire V à un affreux supplice. Comment s'étonner de quelque chose quand les ministres de la paix usaient entre eux de telles représailles?

5. 1002. — Ce fut Othon III qui fit bâtir l'église de Subiaco. Cette église fait époque dans l'histoire de l'art en Italie.

lants qui se confiaient à elle[1]. Le lexicographe Suidas et le compilateur Constantin Céphalas affirment de leur côté combien en Grèce les auteurs profanes étaient lus avec amour[2]. De même on peut voir, dans la mosaïque du tombeau de l'empereur Othon II, que les descendants des anciens Hellènes poursuivaient à travers les malheurs des temps leur œuvre de propagande[3]. Mais c'est surtout dans le Ménologe grec du Vatican qu'on trouve des preuves abondantes de l'influence de l'antiquité sur ces tristes époques. Il semble d'abord, en parcourant ces quatre cent trente tableaux, que l'art, en se réfugiant dans la foi, y cherche aussi l'épouvante et l'horreur. Une sinistre monotonie domine cette longue suite de supplices. Quoi de moins conforme à la noblesse de l'art que la vue constante de toutes ces débauches de persécution? Cependant, malgré cette donnée profondément antipathique à l'antiquité, malgré ces signes d'extrême décadence, on sent encore la tradition qui élève çà et là, bien au-dessus du niveau

1. Atton, évêque de Verceil, et l'historien Luitprand, évêque de Crémone, représentent avec Ratérius la littérature italienne au xe siècle.

2. Il y eut à cette époque disette de papyrus, par suite du pillage de l'Égypte par les Sarrasins. Dès lors, les copistes oublièrent leur métier; les plus zélés effacèrent d'anciens manuscrits, et s'en servirent pour faire de nouvelles copies. C'est ainsi que des Polybes, des Dions, des Diodores de Sicile se changèrent en antiphonaires, en pentecostaires et en recueils d'homélies.

3. Cette mosaïque représente Jésus-Christ entre saint Pierre et saint Paul. Après avoir orné le tombeau d'Othon II, placé sous le portique de l'ancienne église de Saint-Pierre, elle fut transportée dans les souterrains de cette basilique. (Alemanni, p. 88.)

commun, certains détails, certaines figures et jusqu'à des épisodes tout entiers. Au milieu de la difformité générale, c'est à l'art antique que les femmes et les vieillards empruntent un reste de grâce et de dignité. Les draperies surtout ont un air de décence et de grandeur, dont les Grecs conservèrent le secret, même dans leur plus extrême pauvreté. Les touches, franches et vives, indiquent des mains habiles et quelquefois naïvement inspirées[1]. — Le manuscrit grec des prophéties d'Isaïe[2] est un argument plus remarquable encore. Le prophète, guidé par la main de Dieu, se livre à ses inspirations nuit et jour. Pour exprimer cette pensée, l'artiste, obéissant à l'amour de sa race pour les prosopopées. a placé Isaïe entre une femme, emblème de la Nuit, et un enfant qui représente l'Aurore. La femme éteint le flambeau du jour et s'enveloppe d'un voile parsemé d'étoiles. Cette figure est fort belle d'intention et tellement supérieure aux deux autres, qu'on est tenté de la croire, non-seulement inspirée de l'antique,

1. Huit artistes ont signé ces miniatures : Pantaléon, Siméon, Michel Blachernita, George, Ména, Siméon Blachernita, Michel Micros, Nestor. On peut donc voir là le style d'une école. Pantaléon et Nestor paraissent avoir été les plus actifs parmi ces peintres. Michel Micros est celui dont l'ordonnance est la plus riche et la mieux entendue. Michel Blachernita, quoique moins varié, a plus de naturel et d'expression.

2. Ce manuscrit se trouve également à la Bibliothèque vaticane. Les figures sont peintes sur fond d'or, d'un pinceau large et facile. La couleur est agréable et légère ; les lumières, rehaussées de blanc, sont mises avec intelligence. Le dessin est malheureusement très-faible.

mais copiée d'après un bas-relief ou d'après une peinture ancienne.

Ainsi, même dans sa plus extrême décadence, l'art ne perdit jamais complétement la trace de l'antiquité, et ce fut surtout par l'intermédiaire des Grecs qu'il conserva le fil précieux à l'aide duquel il put ne pas s'égarer sans espoir de retour. Les monuments anciens devenaient cependant de plus en plus rares. Chaque année, chaque jour, chaque heure amenait sa ruine. Les catacombes elles-mêmes, où la peinture antique s'était d'abord réfugiée à l'ombre de la mort et sous la sauvegarde de la foi, furent complétement abandonnées vers la fin du xe siècle[1]. Le silence et l'oubli vont y régner longtemps, et la Renaissance ne pourra profiter des grands exemples déposés en abondance par l'antiquité, dès l'origine du christianisme, au sein de ces glorieuses nécropoles.

L'an 1000 est enfin passé, et les sinistres prédictions ne se sont point accomplies. Le monde existe encore, il respire. Le soleil luit comme aux premiers jours de la création, les neiges de l'hiver disparaissent et les fleurs du printemps s'épanouissent sur la terre rajeunie. Alors l'espérance rentre au cœur de l'homme,

1. Sauf peut-être la catacombe de Saint-Sébastien, qui communique avec la basilique de Saint-Sébastien-hors-les-Murs. Les catacombes ne commencèrent à être de nouveau explorées que vers le xviie siècle. Les découvertes les plus importantes ont été faites de nos jours.

et avec elle renaissent aussi la force et l'activité. Le XIe siècle n'est peut-être ni moins déchiré, ni moins anarchique, ni moins rempli de scandales que le siècle précédent, mais au moins ce sont de grandes luttes qui passionnent les peuples, et si le sang coule, c'est pour servir de nobles ambitions.

De 1002 à 1073, Henri II, Conrad II, Henri III et Henri IV soutiennent d'incessants combats contre l'Italie, qui veut échapper à leur empire. Les villes, lasses de toute domination, prétendent s'administrer elles-mêmes et pourvoir à leur propre sûreté. Venise, qui luttait depuis des siècles déjà, prend sa place parmi les puissances, et envoie des ambassadeurs aux empereurs d'Occident et d'Orient. Gênes, Pise suivent cet exemple et se font promptement écouter. Milan, Florence, Rome veulent aussi conquérir la liberté. Or les populations ne pouvant secouer le joug, que les éléments hétérogènes de la féodalité faisaient peser sur elles, sans avoir un point d'appui, un allié naturel, un chef national capable de les comprendre et de les guider, se tournaient à chaque instant vers la papauté, comme vers la seule égide capable de les couvrir et de les aider à vaincre. La papauté, de son côté, se repentant amèrement d'avoir jeté dans le monde ce titre d'empereur romain que des princes allemands voulaient prendre à la lettre, regardait l'empire avec une perpétuelle méfiance et songeait à s'en débarrasser. Les empereurs enfin, comprenant ce qu'ils devaient craindre des papes, ne cessaient de mécon-

naître les droits du Saint-Siége et d'avilir la dignité de l'Église. C'est cette ambition sacrilége qui domine tout le moyen âge chrétien. De là les dépositions, les meurtres, les orgies sanglantes et les tragédies sacerdotales qui remplissent les rues de Rome... Tout à coup paraît un homme de génie. Hildebrand, après avoir gouverné Rome pendant douze ans sous le pontificat d'Alexandre II, devient Grégoire VII, en montant dans la chaire de saint Pierre [1]. La lutte éclate alors d'une manière définitive entre le sacerdoce et l'empire, entre les municipalités italiennes et la féodalité [2]. Après la querelle longue et sanglante des investitures, Grégoire VII triomphe enfin; il réalise son plan colossal de réformes politiques et religieuses; et, en sauvant les destinées de l'Église, il assure l'avenir de la civilisation. De cette victoire, sortit l'indépendance du sacerdoce. Les papes, après avoir obéi successivement aux empereurs romains, aux exarques, aux rois barbares, aux princes francs et allemands, devinrent libres et maîtres à leur tour. Tandis que l'Église romaine puisait sa force dans son unité, dans sa soumission à un chef unique, les pouvoirs temporels, ruinés par la division, s'écroulaient de toutes

1. 1073.

2. La féodalité italienne ne se rangea pas tout entière du côté de l'empereur, et Grégoire VII trouva des alliés puissants dans quelques-uns de ses membres. Témoin la grande Mathilde, qui régnait à la fois sur les duchés de Toscane, de Ferrare et de Mantoue, sur les territoires de Parme, de Modène et de Spolète, sur une partie de l'Ombrie et sur la Marche d'Ancône.

parts. Les souverains pontifes, tout-puissants sur la conscience des peuples, purent alors disposer des empires et commandèrent un instant à la chrétienté tout entière.

L'antiquité, de plus en plus oubliée au milieu de ces guerres sanglantes, ne se retrouve qu'avec effort sous le voile épais d'un sombre mysticisme. Cependant elle existe toujours, et même son influence n'est pas aussi cachée qu'on le croit généralement. L'Italie, dans ses aspirations libérales, se reportait à chaque instant vers les souvenirs épiques de l'ancienne Grèce. La partie méridionale de la péninsule surtout avait établi des rapports plus intimes avec l'Orient, et d'importants manuscrits commençaient à y exercer une propagande féconde. Hippocrate, en instruisant le moyen âge, lui fit aimer l'antiquité. L'école de Salerne devint célèbre[1], et les écrits du savant Constantin acquirent une prompte popularité[2]. A Rome, le siècle s'était ouvert sous le savant patronage de Gerbert[3], qui proclama l'union des mathématiques et de la dialectique. Bientôt le bénédictin Guido, en perfectionnant les méthodes de musique, fit faire un pas nouveau à la civilisation[4]. Puis vinrent Lanfranc et Anselme : l'un, faisant renaître la

1. Ce fut à la fin du XIe siècle que l'école de Salerne produisit le petit poëme qui lui a valu plus de célébrité que tous ses docteurs.
2. Constantin, dit l'Africain, avait été secrétaire de Robert Guiscard. Il se fit moine et se retira au mont Cassin.
3. Silvestre II.
4. Gui ou Guido était originaire d'Arezzo et vivait en 1030.

science de la critique[1], l'autre professant, en matière d'éducation, des idées vraiment supérieures à son siècle[2]. Mais tandis que l'argumentation, les subtilités, les sophismes absorbaient la vie intellectuelle de l'Occident, la Grèce répandait partout quelques-unes des pures traditions de l'esprit antique. Les Comnènes ranimaient en Orient, sinon le goût, du moins l'émulation. Il n'y avait point de génie, mais un désir sincère de chercher et de s'instruire. Nombre d'auteurs, aujourd'hui perdus, réveillaient à Athènes et à Constantinople la passion des lettres humaines. Suidas nous apprend qu'on lisait encore les discours d'Hypéride, les comédies de Ménandre, les odes de Sappho et d'Alcée. Homère était commenté par l'évêque de Thessalonique[3], et Aristote par l'évêque de Nicée[4]. Les historiens byzantins cherchaient à continuer les grands narrateurs d'Halicarnasse et d'Athènes. La chaîne des temps, bien que tenue par des mains débiles, n'était donc pas brisée. On aimait encore la langue de Démosthènes, et toute corrompue qu'elle se trouvât, combien elle était pure, en la comparant à l'idiome barbare que parlaient les héritiers de Virgile et de Cicéron !

1. Lanfranc était né à Paris. Il rétablit dans leur pureté originelle les textes des Pères. Guillaume le Conquérant le nomma archevêque de Cantorbéry.

2. Anselme était originaire d'Aoste. De son école sortirent un grand nombre d'érudits. — Ce fut au XIe siècle qu'on commença à fabriquer le papier en Europe. On eut dès lors en abondance une des matières premières de l'érudition.

3. Eustathe.

4. Eustrate.

Si nous tenons à parler des lettres, c'est que les arts suivent le même courant. Ils sont, comme elles et plus qu'elles peut-être, l'expression fixe, arrêtée, immuable de l'intelligence d'un siècle. Car, s'ils vivent de la pensée, la pensée ne leur suffit pas, la forme les enchaîne fatalement à la matière, et ils ne se prêtent pas, comme l'éloquence et la poésie, à des transformations soudaines et à des renaissances inattendues. Ils ne peuvent s'exprimer que par des formes sensibles, qui s'altèrent ou se perdent promptement ; et une fois parvenus à un certain degré d'abaissement, ce n'est que par des efforts inouïs et par le labeur des siècles qu'ils parviennent à se relever. Dès qu'ils ont quitté les sommets, les lois qui régissent la matière sévissent contre eux, les fixent à terre et les y font longtemps et misérablement ramper. L'art italien, dégradé dans son principe, était tombé dans un tel état d'ignorance et de barbarie, que, réduit à une complète impuissance, il avait abdiqué entre les mains des descendants dégénérés de ses premiers instituteurs. Comment, au milieu de toutes ces violences, aurait-il pu conserver le sentiment de la beauté? Sans doute les Grecs l'avaient aussi perdu. Mais ils avaient reçu de leurs ancêtres certaines notions de style, qui leur assuraient une supériorité, on pourrait presque dire un monopole. En 1066, Didier, abbé du Mont-Cassin, envoie à Constantinople chercher des mosaïstes capables de décorer son monastère. Et le chroniqueur nous dit : « Les figures « de leurs mosaïques semblent vivantes, et les pavés,

« par la diversité des pierres de toutes nuances, imi-
« tent un parterre de fleurs. » C'est donc toujours de l'Orient, de la Grèce et sans doute de quelques points retirés de ce pays privilégié que la lumière émerge pour se répandre sur l'Occident. Les peintures du Mont-Athos, qui tiennent à la fois au christianisme par l'expression, et par la forme au bel âge de l'art classique, nous ont révélé une source qui a traversé le moyen âge sans tarir un instant[1]... « Cherchez dans le monde entier,
« peu de temps après l'an 1000, à ce moment encore
« si proche de notre plus grande barbarie, cherchez
« un lieu où la figure humaine soit librement imitée et
« noblement comprise, sans grossier parti pris, avec
« un sentiment d'idéal et cependant de vie; où les arts
« du dessin, par une sorte de résurrection ou de tradi-
« tion successive, revêtent, sous la forme chrétienne,
« ce même caractère intelligent et délicat qui distin-
« guait les œuvres de la Grèce idolâtre; cherchez ce
« lieu, cette oasis, vous ne le trouverez que chez un
« peuple où jadis éclata, entre la force et la grâce,
« entre l'esprit dorique et l'esprit ionien, cette féconde
« lutte d'où sortirent d'incomparables œuvres, sur ce
« petit coin de terre marqué par la Providence pour
« initier la race humaine aux principes du beau; et ce
« n'est pas vers sa nouvelle capitale, vers la grande et

1. Le regrettable Papety, après avoir séjourné au Mont-Athos, en avait rapporté une ample moisson de documents précieux, qui sont aujourd'hui en la possession d'un de nos compatriotes, M. Sabatier, fixé à Florence.

« bruyante cité que devront se porter vos yeux; c'est « seulement sur de pieux asiles, cachés, impénétrables, « où semblent s'être réfugiés loin du monde l'esprit, « la grâce, les dons exquis de l'antique Hellénie. « Byzance a beau se préserver encore de l'affront que « Rome a subi, ses murailles ont beau rester vierges, « si les Barbares n'ont pas foulé ses rues et ses porti- « ques, elle est en contact avec eux et depuis trop « longtemps, elle en a reçu trop souvent des secours « pour n'avoir pas aussi accepté leurs caprices, leurs « grossières et bizarres fantaisies. Vrai caravansérail « de toutes les nations et des hordes qui la menacent, « ni son goût ni ses mœurs ne pouvaient rester purs. « Tandis que ces nids d'aigles, ces solitudes aériennes, « ces inaccessibles retraites qui couronnent le mont « Athos, voilà peut-être les seuls lieux de l'ancien « monde civilisé où ne devait pas pénétrer la conta- « gion des Barbares[1]. »

Au XIe siècle, on peut déjà considérer la peinture dans quelques-uns des tableaux qu'elle a laissés à Rome. Les obsèques de saint Éphrem, par exemple, prouvent à quel point les artistes grecs avaient conservé le sentiment de leur noblesse originelle[2]. Malgré la monotonie, malgré l'immobilité qu'impose la théocratie, les

1. Je m'empresse d'emprunter au travail de M. Vitet cette page remarquable, et je m'en sers comme d'une autorité qui vient à point confirmer mes propres études. (*Journal des Savants*, août 1863, p. 496.)

2. Peinture en détrempe du musée chrétien du Vatican.

figures s'animent; on sent que, chargées de chaînes, elles respirent encore, et qu'elles sauront reconquérir un jour la liberté. Les fresques de Saint-Urbain *alla Caffarella* présentent aussi un remarquable exemple du style de la vieille école grecque[1]. Ces peintures en recouvrent de plus anciennes, et s'il est vrai que ce temple ait été, dans l'antiquité, consacré à l'Honneur et à la Vertu, les tableaux païens qui ont dû céder la place aux peintures chrétiennes seraient ceux que Pline attribue à Cornélius Pinus et à Accius Priscus. Le peintre, qui avait constamment sous les yeux ces modèles de l'antiquité, n'a pu, malgré la barbarie des temps, se soustraire complétement à leur influence. Nous pourrions citer d'autres fresques appartenant à la même époque, mais les grandes manifestations de l'art continuèrent à se produire dans la mosaïque, dont les procédés parvinrent alors à leur plus haut point de développement. La basilique de Saint-Marc venait de surgir du sein de l'Adriatique, et une colonie d'artistes grecs s'empressait de la parer de mosaïques étincelantes. De Venise, cette école se répandit dans toute l'Italie et imposa encore à l'admiration universelle les principes qu'elle tenait de l'antiquité; principes bien relâchés sans doute, mais qui suffisaient encore à commander l'enthousiasme des populations. Enfin les miniaturistes obéirent également à leur vocation, et nous n'avons qu'à citer le manu-

1. Ces fresques furent restaurées en 1634, par les ordres d'Urbain VIII, et ces restaurations furent faites avec beaucoup d'intelligence et de discrétion.

scrit grec d'Hippocrate à la Bibliothèque laurentienne. Assurément ces miniatures montrent l'humanité sous un jour qui n'est pas fait pour la rendre aimable. La crainte que la nature inspirait alors à ceux qui osaient la regarder était telle, que l'artiste devait même omettre l'indication du sexe des sujets soumis aux épreuves chirurgicales. D'un autre côté, certaines parties de ce livre prouvent chez le peintre des connaissances assez exactes d'anatomie. Puis aussitôt la forme redevient naïvement ridicule[1]. Il est curieux aussi de retrouver la mythologie grecque sous l'apparence du Centaure sagittaire, dans un manuscrit de la Bibliothèque vaticane consacré aux opérations militaires. Cette petite figure, vu l'élégance et la liberté de son allure, doit avoir été copiée sur un bas-relief ou sur une pierre gravée. L'antiquité, au moment où elle semble le plus effacée, reparaît donc à chaque instant, pareille à de fraîches oasis où l'œil fatigué se repose avec bonheur au milieu de l'aridité du moyen âge.

Mais les croisades, en poussant l'Occident vers l'Orient, allaient ouvrir à l'art des perspectives plus profondes sur le monde antique[2]. Ces guerres saintes for-

1. On voit à chaque instant des muscles saillants et exagérés, tracés en noir, et semblables à des cordes démesurément tendues.

2. Depuis la défaite des iconoclastes, les empereurs d'Orient avaient recommencé à remplir leurs palais de fresques et de mosaïques rappelant les fastes de leur règne. Théophile, Basile le Macédonien et Léon le Sage, avaient laissé après eux des travaux considérables. Constantin Porphyrogénète était peintre lui-même, et son

ment, pendant cent soixante-quinze ans, depuis le triomphe de Godefroy de Bouillon jusqu'à la mort de saint Louis, les stations principales où le génie du moyen âge s'anime au souffle poétique de l'Asie. Urbain II donne le signal [1]. D'autres pontifes répètent après lui le même cri; saint Bernard succède à Pierre l'Ermite, et à huit reprises différentes l'Europe se dépeuple pour aller dévaster l'Orient. L'Italie, sans rester indifférente à ce grand mouvement, n'en poursuit pas moins à travers le XII[e] siècle son œuvre d'émancipation. Les orages qui éclatent successivement sous les règnes de Henri V et de Lothaire II, derniers empereurs des maisons de Franconie et de Saxe, sous celui de Conrad, premier empereur de la maison de Souabe, font faire de nouveaux progrès à l'esprit de liberté, déjà si manifeste au siècle précédent. Les principales villes du centre et du nord s'érigent en républiques indépendantes, ayant au sommet un gouvernement électif, un consul et un sénat, et à la base des corporations nombreuses, avec leurs franchises et leurs magistratures. Ces républiques, trop faibles pour ne pas tenter l'ambition féodale, trop petites pour ne pas dé-

talent le fit vivre dans les jours de l'adversité. Les courtisans, de de leur côté, flattaient leurs maîtres en faisant peindre partout leurs exploits, et Manuel Comnène devait, au siècle suivant, disgracier un de ses parents pour avoir négligé cette flagornerie.

1. La première croisade couronne, à la fin du XI[e] siècle, l'œuvre de Grégoire VII. Ce grand homme était mort sans avoir pu réaliser son projet. Il en légua l'exécution à Urbain II, qu'il désigna comme son successeur au trône pontifical.

sirer s'agrandir, sont l'occasion des luttes qui entretiennent la péninsule dans un perpétuel état d'agitation. Partout le peuple veut s'affranchir de la tutelle oppressive d'une noblesse ambitieuse. Rome elle-même rêve des formes municipales, et pendant soixante-huit ans, d'Innocent II à Innocent III, le parti populaire ne cesse de menacer l'autorité pontificale. Arnaud de Brescia, l'ardent disciple d'Abélard, parvient à chasser Eugène III et à organiser un fantôme démocratique, qui, après dix ans d'existence équivoque, disparaît dans les flammes du bûcher de son fondateur. Bientôt un péril commun rapproche les partis. En 1154, Frédéric Barberousse arrive pour reconquérir l'Italie. Les républiques, nées du sentiment de l'indépendance révoltée contre la domination étrangère, se groupent autour du siége apostolique et soutiennent une guère acharnée contre l'empire uni à la féodalité. Le pape Alexandre III fut le chef des Guelfes et de la ligue lombarde, contre lesquels Frédéric et toute la faction gibeline luttèrent en vain pendant vingt-deux ans. En 1183, la paix de Constance reconnut l'existence des cités traitées de rebelles et tenta par un compromis inexécutable de concilier les prétentions de l'empereur et les droits de l'Italie. L'histoire de la péninsule rappelle alors par bien des traits l'histoire de la Grèce antique. Ce sont les mêmes passions politiques, les mêmes excès, les mêmes traits de génie, traversant, comme des éclairs, des temps de violence et de liberté.

Pendant cette longue tempête, les esprits gagnè-

rent en activité, en élévation, en force. Des universités se formèrent de toutes parts. Bologne devint la métropole des études, *mater studiorum*, dit une ancienne médaille[1]. Des écoles rivales s'ouvrirent à Modène, à Mantoue, à Pise[2]. Mais l'intelligence continua de s'égarer au milieu des ténèbres du *Trivium* et du *Quadrivium*[3], et ne vit rien au delà du cercle étroit de ce labyrinthe inextricable. Le XIIe siècle ne produisit guère que des dialecticiens formidables, Pierre Lombard (*magister sententiarum*), Bernard de Pise, etc. Les *Universaux* de Porphyre engendrèrent les *Nominaux* de Roscelin, irréconciliables ennemis des *Réaux* de Guillaume de Champeaux[4]. Cependant, au milieu de ces luttes stériles, la philosophie se sentait tourmentée du besoin de revenir à l'antiquité; elle voulait remonter aux sources d'où était sorti le génie pur et calme des Hellènes; elle regardait à chaque instant vers l'Orient et surtout vers la Grèce. Gherardo de Crémone, Michel Psellus, l'archevêque de Milan Pierre Grossolano, Ambrogio Biffi, Ugolino Steriano,

1. Le célèbre Irnérius professait à Bologne dès le commencement du XIIe siècle.

2. Ce fut en 1250 que Gratien donna sa compilation des *Décrétales*, qui fit loi sous le nom de *Décret de Gratien.*

3. Le *trivium* comprenait la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Le *quadrivium* renfermait l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Toutes ces sciences réunies formaient les sept arts libéraux.

4. Abélard fut le plus hardi lutteur du parti des *Nominaux*. Le *Réalisme* eut pour principaux représentants saint Anselme, Jean de Salisbury, Gilbert de la Porrée, etc.

furent les plus infatigables de ces nobles chercheurs. Des populations entières partageaient ces préoccupations et se laissaient aller parfois jusqu'à l'enthousiasme. En 1135, les Pisans ayant pris et saccagé Amalfi, y trouvèrent un ancien manuscrit des *Pandectes* de Justinien et le remportèrent triomphalement à Pise. Il semble que l'esprit public entrevoie déjà qu'un monde nouveau se cache derrière l'antiquité.

Ce qui manque surtout à cette époque c'est une langue pour exprimer sa pensée, ses aspirations, ses espérances. Le latin, affreusement dégénéré, n'existe plus, et l'italien n'existe pas encore. En dehors de l'école, c'est la langue provençale, la plus avancée des langues nouvelles, qui a le privilége de rallier les sympathies. A Milan comme à Naples, à Rome aussi bien qu'à Palerme, les Troubadours remplissent l'air de leurs chants voluptueux et sceptiques[1]. Répandus

1. Les Arabes, conquérants de l'Espagne, avaient déterminé, par leurs fréquentes relations avec la France méridionale, une sorte d'épidémie poétique qui gagna bientôt les pays voisins. Les troubadours trouvèrent en Sicile et à Naples une seconde patrie. Dès le commencement du XIe siècle, au moment où les cités du nord de l'Italie secouaient le joug des empereurs allemands, les villes du midi de la péninsule, qui dépendaient encore de l'empire d'Orient, se levèrent contre cette oppression. En 1016, les habitants de la Pouille révoltés trouvèrent un appui dans une troupe de gentilshommes normands qui revenaient d'un lointain pèlerinage. Ces chefs étrangers conquirent bientôt à leur profit les populations qu'ils avaient aidées. Tancrède de Hauteville et Robert Guiscard devinrent ducs de Pouille et de Calabre. Roger Ier, frère de Robert, et Simon, fils aîné de Roger, assurèrent cette conquête, et Roger II, frère de Simon, put prendre le titre de roi de Sicile (1130). Vinrent ensuite : Guillaume Ier (le Mauvais), Guillaume II (le Bon), Tancrède (le Bâ-

dans toutes les petites cours féodales de la péninsule, partout ils déterminent une vocation poétique, à laquelle, pour se produire, il ne manque qu'un idiome capable de subir le joug de la rime. Pendant tout le XIIe siècle, l'Italie fait de vains efforts pour dégager son accent personnel des entraves d'une latinité barbare. Mais les essais de Leonardo Bruni d'Arezzo n'ont rien encore de contagieux, et c'est la langue romane qui semble en possession de l'avenir.

Quant aux arts, ils continuent de sommeiller entre les mains des Grecs. L'Occident entrevoit par l'intermédiaire des croisés les splendeurs de l'Orient et la basilique de Morreale s'élève près de Palerme, sous une influence arabe plutôt que grecque. Une colonie d'artistes venus de l'Orient se répand dans ce sanctuaire et le remplit de mosaïques qui égalent celles de Saint-Marc, mais ne les surpassent pas. Cependant à Rome les mosaïques exécutées à Sainte-Marie *in Trastevere*, sous le pontificat d'Innocent II[1], nous forcent à saluer déjà une véritable renaissance. Sur la frise de la façade, les vierges folles et les vierges sages évoquent le souvenir des antiques Panathénées, et dans l'abside de la basilique la vraie antiquité reparaît sous la magnificence du costume oriental. Voilà donc, dans un âge encore en proie à la barbarie, la nature, la raison, l'huma-

tard), et enfin Guillaume III, détrôné par l'empereur Henri VI (1194). La poésie provençale fut en extrême faveur auprès de ces princes normands.

1. 1130-1143.

nité, qui veulent reconquérir leur droit dans l'art. Mais ce n'est là qu'une tentative isolée; l'ignorance et l'incapacité continuent de régner. Comment expliquer ce phénomène, autrement qu'en regardant de nouveau vers les sommets du mont Athos, d'où nous avons vu descendre déjà quelques élus de la Grâce, quelques missionnaires parlant à la fois au nom du christianisme et de la tradition classique. Du reste, malgré ces protestations éloquentes, l'empire grec, privé de tout rapport spirituel avec l'Italie[1], faisait chaque jour un pas nouveau vers la mort, et ruinait en même temps ce qui restait de l'antiquité. Tantôt les nécessités du trésor faisaient fondre des ciselures d'or et d'argent; tantôt un zèle grossier poussait à la destruction des marbres tout resplendissants de la majesté olympienne. Les croisés arrivèrent, et s'ils profitèrent de leur contact avec la Grèce, ce fut après avoir tout fait pour en consommer la ruine. La quatrième croisade acheva ce que les trois premières avaient commencé. Constantinople assiégée, prise d'assaut, fut pillée, dévastée de fond en comble, et ce que les Lombards n'avaient pas fait en Occident, les chrétiens le firent en Orient. Rien de ce que l'art antique avait laissé de plus merveilleux ne trouva grâce devant nos barbares ancêtres[2]. Les bibliothèques, les statues de marbre et de bronze,

1. Le schisme grec, commencé par Photius, en 858, avait été achevé par le patriarche Cerularius, en 1054.

2. *Nil pulchrum amare norunt.* Nicétas Choniates, historien grec contemporain, a décrit ces profanations.

les bas-reliefs, les tombeaux, tout fut confondu pour être anéanti. L'Hercule de Lysippe [1], la statue colossale de Junon [2], la Vénus, l'Hélène (*amorum opus*), dont la beauté avait jusque là triomphé, ne purent attendrir ces cœurs de fer, *hos homines ferreos mollire*. Constantinople ne se releva pas, et lorsque deux siècles plus tard elle tomba sous les coups des musulmans, elle ne fit que terminer la longue agonie où elle se débattait depuis les croisades [3].

Cependant, au moment où l'on croit que les monuments antiques vont complétement disparaître, l'esprit de l'antiquité, loin d'abdiquer, continue de se faire sentir par l'intermédiaire des artistes grecs. Les miniatures du manuscrit de saint Jean Climaque, à la bibliothèque du Vatican, montrent un dessin souvent

1. Cette statue était placée daus l'hippodrome. Lysippe avait voulu exprimer l'indignation du héros contre Eurysthée.

2. Cette statue de Junon était en bronze et décorait le Forum de Constantin. Il fallut un char attelé de quatre bœufs pour transporter la seule tête jusqu'à l'endroit où elle fut fondue pour être convertie en monnaie.

3. A côté de l'empire latin, que Baudouin, comte de Flandre, fonda à Constantinople, trois autres empires se formèrent. Théodore Lascaris, gardant la Bithynie, la Lydie et une partie de la Phrygie, porta à Nicée le siége de son gouvernement. Les Comnènes, de leur côté, s'établirent d'une manière indépendante sur les bords du Pont-Euxin, et prirent Trébizonde pour capitale. Théodore l'Ange enfin se fixa à Thessalonique. Au milieu de cette division, l'islamisme, poussé vers l'Occident, allait bientôt tout envahir, et établir ses mosquées, ses bazars et ses caravansérails dans ce qui restait des primitives églises et des temples antiques... Après cinquante-sept ans de vicissitudes, la domination française en Orient devait être anéantie par Michel Paléologue (14 août 1261).

vrai, toujours empreint de ferveur. On y remarque certaines figures allégoriques, qui, par l'élégance et la justesse de leur mouvement, semblent se rattacher directement aux bonnes traditions. De même dans le manuscrit intitulé *Panoplia*[1], la pose du Christ dénote une noblesse et une simplicité dont le secret ne peut avoir été dérobé qu'à l'antiquité. Si l'on regarde ensuite les manuscrits latins de cette époque, par exemple les *Exultet* des bibliothèques vaticane et Barberini, on observe la supériorité que conservent les peintres d'origine hellénique. Les images coloriées de ces *Exultet* sont sans aucun caractère; les têtes sont niaises plutôt que naïves, les draperies mauvaises, les rares parties nues qui s'y trouvent sont en dehors de toute proportion, les couleurs enfin n'offrent que des teintes locales et crues. Et pourtant on ne peut pas dire que l'antiquité ne vive pas encore malgré cette négation de la beauté. Au-dessous de ces mots : *Gaudeat et tantis tellus irradiata fulgoribus*, la Terre apparaît sous la figure d'une femme qui nourrit de son lait tantôt une génisse et un serpent, emblèmes du bien et du mal, tantôt un cerf et une vache, en souvenir de la Diane d'Éphèse et de l'antique symbole de la nature. Ailleurs des scènes champêtres, consacrées au travail des abeilles, montrent que l'humble artiste avait pré-

1. Ce manuscrit grec se trouve au Vatican. Il consacre la défense des dogmes attaqués par l'hérésie. Neuf docteurs présentent leurs œuvres à l'empereur Alexis, lequel les offre à Jésus-Christ, qui les bénit.

sents à la mémoire les tableaux de Virgile : « L'été, « quand tu verras un essaim échappé de ses ruches « s'élever comme en nageant dans le subtil azur des « cieux, et, pareil à une nuée obscure, se ramasser sous « le vent qui l'emporte, suis-le d'un œil attentif. »

> Hinc, ubi jam emissum caveis ad sidera cœli
> Nare per æstatem liquidam suspexeris agmen,
> Obscuramque trahi vento mirabere nubem,
> Contemplator [1].

Plus nous avançons dans cette étude, plus nous trouvons les souvenirs classiques vivants dans la péninsule, plus aussi il y a fusion entre les tendances grecques et latines. On est frappé, dans la plupart des peintures de la fin du XIIe siècle, du mélange bizarre de costumes appartenant à la fois à l'Orient et à l'Occident. Les Latins empruntent constamment aux Grecs, et les Grecs consentent volontiers à se mêler aux Latins. De cette alliance résulte un style mixte, où la personnalité des Hellènes commence à s'effacer derrière les aspirations naissantes de la jeune Italie [2].

L'Italie du XIIIe siècle, tout en appartenant encore au moyen âge, incline déjà vers la Renaissance.

Une antique légende raconte qu'à l'origine du monde ce furent un poëte et une lyre qui civilisèrent les hommes. La lyre et le poëte reparaissent au commen-

1. *Géorgiques*, liv. IV, v. 58 sqq.
2. Voir les fresques de l'église Saint-Étienne, à Bologne.

cement du XIIIe siècle. La piété, la valeur, la galanterie, les combats de l'esprit et les doux chants d'amour dissipent les ténèbres, et le charme malfaisant du moyen âge s'évanouit aux accents de la muse italienne. C'est la Sicile qui prélude à ces enchantements. Ce beau pays, tour à tour occupé par les Grecs, par les Sarrasins et par les Normands, visité naguère par les Provençaux, appartenait à Frédéric II, et c'est ce prince qui inaugure la gloire poétique de la péninsule. Innocent III, son tuteur, l'avait d'abord opposé, lui, rejeton des Gibelins, à Othon IV, Guelfe d'origine, mais devenu Gibelin en devenant empereur. Frédéric, porté à l'empire, reprend les traditions de sa race, et ne cesse dès lors d'être combattu par la papauté. Honorius III le lance, malgré lui, dans les aventures de la sixième croisade[1]; Grégoire IX l'excommunie deux fois, l'accuse d'hérésie et soulève contre lui une nouvelle ligue lombarde; Innocent IV enfin le fait déposer par le concile de Lyon [2]. Au milieu des périls de cette vie pleine d'agitations, Frédéric II voua aux sciences, à la poésie et aux arts un culte dont rien ne put ébranler la ferveur. Les ouvrages d'Aristote lui étaient familiers, et les sciences naturelles trouvèrent en lui presque un créateur [3]. Versé dans les lettres latines et grecques, il

1. 1228-1229.
2. 17 juillet 1245.
3. Il a laissé un traité, *de Arte venandi cum avibus,* qui ne nous est parvenu que par fragments.

parlait également le français, l'allemand, l'arabe, et il laissa la première ode que l'Italie ait chantée dans sa langue en voie de formation[1]. Son chancelier, Pierre des Vignes, était poëte aussi, orateur, philosophe et jurisconsulte; il aimait par-dessus tout l'antiquité, et dans une circonstance solennelle, défendant devant le peuple de Padoue son maître contre le pape, il tira de ces vers d'Ovide le texte de son discours :

Leniter ex merito quidquid patiare ferendum est :
Quæ venit indigne pœna, dolenda venit.

Pierre des Vignes créa la forme du sonnet, et ses *Canzoni* se ressentent de son amour pour la belle poésie classique. Quant à Frédéric, très-sensible aux arts, il fit construire nombre de palais, qu'il enrichit de statues et de peintures. Il se plaisait à faire orner de miniatures ses propres ouvrages, et ses monnaies sont admirables pour l'époque. Son exemple entraîna l'Italie, très-bien préparée par le besoin de liberté qui la travaillait depuis près de deux siècles.

La mort de Frédéric II et le long interrègne qui suivit furent pour la plupart des villes italiennes qui lui étaient restées soumises le signal de l'indépendance. Alors s'élèvent une foule de petites tyrannies locales, qui, pour être nationales, n'en sont pas moins pesantes : Eccelino à Trévise, les marquis d'Este à Fer-

1. Il fit traduire la *Morale* d'Aristote d'arabe en latin, et en envoya un exemplaire à l'Université de Bologne, pour populariser la philosophie péripatéticienne.

rare, les Della Torre à Milan. Les Génois et les Pisans se disputent la mer. Les Guelfes de Florence se tournent contre les Gibelins de Pise, qui se livrent à Ugolin, dont bientôt une incomparable poésie consacrera les fautes et la mort. Les papes, de leur côté, font de suprêmes efforts pour consommer la ruine de l'autorité impériale. Urbain IV reprend les projets d'Innocent IV, et Martin IV les met à exécution. Mainfroy ayant pris la couronne de Sicile au jeune Conradin, seul représentant de la maison de Souabe, Martin IV permet à Charles d'Anjou de conquérir le royaume de Naples. Mainfroy meurt les armes à la main; Conradin est victime d'un assassinat juridique; et les Vêpres siciliennes, en vengeant ce crime, font passer la Sicile au pouvoir des rois d'Aragon. L'Italie continue donc à être violemment agitée; mais elle parvient enfin à se faire écouter comme nation, commence à entrer en possession de son propre génie, entrevoit déjà sa vocation, sa future originalité, et tout concourt à la pousser dans les voies nouvelles qu'elle doit bientôt ouvrir à l'humanité. Honorius III, Grégoire IX, Innocent IV, Urbain IV et Nicolas IV se placent résolûment, au nom de la papauté, à la tête du mouvement civilisateur. Toutes les cités italiennes, malgré les divisions qui les déchirent, tendent unanimement vers le même but. Vers la fin du siècle, les communes, embarrassées souvent de leurs libertés, commencent à les déposer entre les mains de chefs civils et militaires, qui, pour faire pardonner leur

despotisme, prodiguent l'art dans les nombreux monuments dont ils enrichissent les villes.

Le XIII[e] siècle est donc une aurore où l'on entrevoit déjà les lueurs de la civilisation moderne. Bien que les écoles et les universités errent encore de ville en ville, subissant la fortune de la guerre, partout il y a dans les esprits émulation et progrès, partout une jeunesse ardente se presse autour de professeurs célèbres. La théologie scolastique demeure la première et la plus honorée des sciences. Saint François [1] et saint Dominique [2] fondent des ordres nouveaux, qui produisent bientôt saint Bonaventure [3] et saint Thomas d'Aquin [4]. Mais, au milieu de la discordante clameur des luttes de l'École [5], la langue populaire se fait de plus en plus entendre, attire à elle les inspirations naïves, et domine peu à peu la langue universelle de l'Église. C'est de Sicile que nous avons senti venir le premier souffle de poésie nationale. Dante lui-même le confesse, et dit que la poésie entière de l'Italie s'ap-

1. 1182-1226. — 2. 1227-1274.

3. Saint Bonaventure, la gloire des franciscains, fut nommé le Docteur séraphique. Il mourut au concile de Lyon, en 1274. Ses écrits devaient, un siècle et demi plus tard, inspirer Gerson.

4. Saint Thomas d'Aquin, l'ange de l'école et l'honneur des dominicains, étudia à Paris sous Albert le Grand et vint professer à Rome en 1260. Il mourut à l'âge de quarante-huit ans, en se rendant à Lyon où l'avait appelé le pape Grégoire X. — Roger Bacon, à la même époque, créait les sciences modernes, en leur donnant pour base la méthode expérimentale.

5. Le moine franciscain, Jean Duns (Duns Scot), s'étant mis à argumenter systématiquement contre saint Thomas d'Aquin, vinrent les querelles entre le Thomistes et les Scotistes.

pelait sicilienne, parce que tout ce qui s'écrivait de plus exquis venait de la cour de Sicile [1]. Mazzeo di Ricco, Guido delle Colonne [2], Jacopo da Lentino [3], chantent à l'unisson la joie, l'amour, les plaisirs et les fêtes, mêlent sans cesse le profane au sacré [4], et préfèrent la présence de leurs dames aux joies du paradis. A ce signal, la péninsule entière répond aussitôt. Un poëte, qui fut un saint, était né dans l'Ombrie, et avait dix-huit ans déjà en 1200. Tandis que Frédéric II et son chancelier Pierre des Vignes cédaient aux entraînements de la poésie profane, saint François d'Assise s'éleva tout à coup jusqu'au lyrisme religieux et mystique. Son *Cantique du soleil* est une paraphrase originale et pleine de chaleur du psaume qui convie la création, et par-dessus tout le soleil, à louer le Créateur. Frère Pacifique [5] s'empare aussitôt de cette hymne, la met en musique, et bientôt, d'un bout à

1. Dante, *de Vulgari eloquentia.*

2. Guido delle Colonne termine une de ses strophes par une comparaison qui est un trait de mœurs précieux à recueillir. S'adressant à sa dame, il lui dit :

> Perche son vostro più leale e fino
> Che non è al suo signore l'assessino.

« Je suis votre serviteur, plus loyal et dévoué que l'assassin n'est dévoué à son maître. »

3. Jacopo da Lentino a laissé quinze sonnets et quatorze *canzoni.* (Guinguené, *Histoire de la littérature italienne.*)

4. C'est un des caractères particuliers que la poésie italienne conservera jusqu'à l'entier développement de la Renaissance.

5. Frère Pacifique, poëte et musicien, fut lui-même un saint. (*Saint François d'Assise et les poëtes franciscains,* par Ozanam.)

l'autre de l'Italie s'élève, comme une action de grâces, ce cantique où déborde l'amour de la nature et de Dieu. Des poëtes surgissent également à Bologne, à Pérouse, à Florence, à Padoue et dans toute la Lombardie. Fra Giacomino de Vérone et Jacopone de Todi composent des poëmes dans l'idiome populaire encore inculte. Guido Guinicello purifie les sujets d'amour en y introduisant un sentiment platonique très-élevé [1]. Guittone d'Arezzo donne au sonnet, déjà créé par les Siciliens, sa forme rigoureuse, définitive et telle que Pétrarque lui-même n'y pourra rien changer [2]. Ce sont en outre les deux Buonagiunta, Guido Orlandi, Chiaro Davanzati, Salvino Doni, Dante da Majano [3], et surtout Guido Cavalcanti, le poëte florentin le plus populaire du XIIIe siècle [4]. Enfin, en 1265, naît Dante Alighieri, qui va, au commencement du siècle suivant, fixer

1. Dante lui-même lui donne le nom de *Massimo*, et le rencontre au XXVIe chant du *Purgatoire*. Guido demande alors à Dante pourquoi il le regarde avec tendresse, et Dante lui répond : « C'est que « je songe à vos doux écrits qu'on ne cessera d'aimer tant que « durera la langue moderne. »

2. Outre ses poésies, Guittone a laissé un des premiers monuments de la prose italienne. Le dominicain Jacopo da Voragio écrivit vers ce temps la *Legenda aurea*, et l'histoire nationale naquit avec Matteo Spinello, Ricordano, Malespini et Alfieri.

3. Si cher à Nina la Sicilienne, qu'il aime plus que Pâris n'aima Hélène.

Ond' eo di core più v 'amo che Pare.

4. Guido Cavalcanti, ardent Gibelin, mourut en 1300 des suites d'une maladie contractée dans son exil à Sarzanna. Une certaine Mandetta, qu'il vit à Toulouse, en se rendant en pèlerinage à Saint-Jacques en Galicie, fut la dame qui inspira ses poésies.

dans un monument éternel cette langue italienne, la plus belle des langues modernes, et en régler à jamais les aspirations. Élève de Brunetto Latini, qui avait consacré sa vie à faire aimer aux Florentins les lettres et l'antiquité [1], Dante fortifia son jugement dans le commerce assidu de Platon et d'Aristote, épura sa foi en la compagnie de saint Bonaventure et de saint Thomas d'Aquin, échauffa son imagination dans l'intimité de Virgile. La jeune Béatrix, en traversant le monde comme une pure apparition, devait rester pour le poëte l'étoile destinée à éclairer et à guider son âme. Mais il fallait en outre que Dante, comme homme et comme citoyen, souffrît des misères de son temps et de son pays, et qu'il fût contraint, par l'amertume de la vie réelle, à se réfugier dans la conception d'un monde idéal. Sa patrie, profondément déchirée par les Guelfes et par les Gibelins; le second concile de Lyon; l'élection à l'empire de Rodolphe de Hapsbourg; la mort d'Ugolin et les Vêpres siciliennes, voilà les premières impressions qui frappent son esprit. Jeune homme, il lutte contre les prétentions de l'empereur, et suit en cela les instincts de son cœur autant que les traditions guelfes de sa famille. Il combat, en 1289, à Campaldino, contre les Gibelins d'Arezzo; en 1290, à Caprona, contre les Pisans; puis il est chargé de missions politiques, et entre, en

1. Brunetto Latini, le plus grand grammairien de son siècle, traduisit en italien le traité *de l'Invention* de Cicéron. Giotto a laissé un portrait de Brunetto Latini.

1300, dans le conseil suprême de Florence. Le voilà donc admirablement préparé par la nature, par l'antiquité, par les hautes préoccupations de sa propre vie, à marquer à la Renaissance son véritable but. Il devait laisser bien loin derrière lui tous les poëtes italiens du XIIIe siècle, qui, entourés des ruines antiques, vivant sous le ciel le plus doux de la terre et dans un temps de responsabilité terrible, n'avaient pu se soustraire aux sentiments factices de la chevalerie, avaient chanté sans conscience de la simple beauté, sans aucun sentiment vrai de la nature, et pour le seul plaisir de s'entendre chanter.

Dans ce premier réveil de l'Italie, l'art, sans ouvrir encore les yeux devant la nature, revient davantage à l'antiquité. Venise venait de s'enrichir des dépouilles de l'Orient : maîtresse de l'Archipel, elle occupait en outre une portion de Constantinople. Gênes et Pise avaient formé des colonies fécondes. Florence et Sienne s'étaient frayé de nouvelles routes à travers les mers [1]. Quant à Rome, fidèle à sa mission religieuse, elle avait mis sa gloire dans la conquête des saintes reliques. Mais les débris de l'art classique avaient été pour la péninsule la part la plus précieuse de tout le butin rapporté des croisades. Les statues, les médailles, les camées, les manuscrits, venaient réveiller partout le

1. La science venait de livrer à l'homme des forces jusqu'alors inconnues, la boussole et la poudre à canon. C'est alors que les vaisseaux génois abordent aux Canaries, tandis que Marco-Polo, à la tête de pauvres religieux, explore l'Asie septentrionale.

goût public, et la Grèce allait, pour la seconde fois, conquérir l'Italie à l'amour du beau.

Si l'on consulte l'ensemble des manifestations de la peinture au XIII[e] siècle, on remarque que d'année en année l'influence des Grecs orientaux s'affaiblit, jusqu'à ce qu'elle disparaisse presque complétement au commencement du XIV[e] siècle. Les peintres, qu'on confond assez improprement sous le nom de *byzantins*, ayant accompli leur mission, n'avaient plus rien à faire en Italie. Ils avaient, au milieu de la dislocation du monde ancien et à travers les transformations compliquées du moyen âge, sauvé la tradition de l'antiquité. Dès que l'antiquité reprenait d'elle-même son empire, dès qu'elle pouvait parler avec son accent personnel et se faire comprendre sans intermédiaire, les Grecs dégénérés qui avaient été ses interprètes en Italie non-seulement n'avaient plus de raison d'être, mais devenaient un obstacle. Grâce aux croisades, la Grèce antique et l'Orient s'étaient révélés directement à l'Occident, et il ne fallait pas remuer bien profondément le sol de la péninsule pour y retrouver la trace de l'antiquité. Dès lors il était tout naturel que les Italiens voulussent voir les œuvres du siècle de Périclès autrement que par les yeux des Athéniens du duc Gauthier de Brienne [1]. Aussi les manuscrits ornés par des miniaturistes grecs diminuent-ils tout à coup en nom-

1. Lorsque, en 1204, les Latins se partagèrent les débris de l'empire grec, Athènes devint la capitale d'un duché qui appartint d'abord à Othon de La Roche, puis à Gauthier de Brienne.

bre et en beauté, tandis que les manuscrits latins se multiplient et prennent une véritable importance. Les peintures qui accompagnent le *Traité de la Fauconnerie*, dont le texte appartient à Frédéric II, marquent une amélioration sensible [1]. Les attitudes des hommes et des animaux sont naturelles et vraies, le dessin ne manque pas de mouvement et est, à certains égards, presque correct. Il n'y a là, il est vrai, rien qui relève de l'antiquité, car ni les Étrusques, ni les Égyptiens, ni les Romains, ni les Grecs, ne paraissent avoir pratiqué la chasse à l'aide d'oiseaux de proie. Mais les manuscrits de Virgile et de Sénèque [2] nous révèlent directement les aspirations classiques des miniaturistes italiens de cette époque. Ce ne sont cependant, hâtons-nous de le dire, que de simples enluminures; on dirait presque les premiers essais de l'enfant qui épelle péniblement un idiome qu'il ne comprend pas bien encore; toutefois on sent déjà que c'est sa langue maternelle, et qu'il la parlera bientôt avec son véritable accent. Dans les *Obituaires* ou nécrologes manuscrits du Vatican, on voit un prince s'élever sur un char attelé de deux chevaux. Certes, ces chevaux sont loin des belles descriptions de la Bible et d'Homère; néanmoins, c'est plus qu'une réminiscence des anciennes apothéoses, c'est déjà une tentative presque heureuse. L'art italien, dans sa détresse extrême, est invinciblement attiré vers l'antiquité, et sous l'impuissance évidente de ces

1. D'Agincourt, *Histoire de l'art. Peinture*, pl. LXXIII.
2. Ces deux manuscrits sont à la Bibliothèque vaticane.

premiers essais d'imitation paraissent déjà les signes précurseurs d'une résurrection prochaine.

Mais c'est surtout dans les manifestations de la grande peinture que les artistes commencent à se connaître eux-mêmes. Ils comprennent enfin qu'ils ne savent rien, que tout leur manque, et que par delà les routines du moyen âge il y a de grands modèles qu'il leur faut interroger. Cependant, au lieu de remonter à la belle et pure antiquité, ils se contentent encore d'imiter les monuments de la décadence et cherchent, à travers les pâles empreintes des siècles précédents, la noblesse des traditions primitives. Ce sont les Pisans qui recueillent les premiers la flamme presque éteinte que les Grecs avaient entretenue dans la péninsule. Giunta [1] s'élève immédiatement au-dessus de ses contemporains, et les fresques du sanctuaire d'Assise nous montrent encore aujourd'hui avec quelle volonté persévérante ce maître cherchait, au milieu de la confusion générale, les saines idées de l'art classique. Ce n'est pas le sentiment qui manque à cet artiste, c'est la science. La peinture antique ayant partout disparu, les Italiens du XIIIe siècle, pour retrouver les vrais principes de leur art, avaient à percer l'obscurité de neuf siècles de barbarie. N'y pouvant parvenir tout d'un coup, il leur fallait s'instruire au contact d'écoles dégénérées, et, après leur avoir dérobé leurs procédés, tâcher de les améliorer. Guido [2] et surtout Duccio de

1. Giunta peignit de 1210 à 1236.
2. Guido ou Guidone, de Sienne, peignait en 1221.

Sienne[1] cherchent, en même temps que Giunta de Pise et par des efforts analogues, à s'affranchir de la tutelle byzantine. Néanmoins, malgré les tentatives de quelques hommes avides d'indépendance, on voit encore la plupart des peintres italiens suivre les anciens errements de la manière grecque. L'esprit public d'ailleurs les y poussait. On s'était à tel point habitué à adopter l'idée de la supériorité des Hellènes, que les artistes italiens eux-mêmes, longtemps encore après avoir conquis leur originalité, continuèrent à signer leurs œuvres en caractères grecs... C'est ainsi que de nos jours nos virtuoses français préludent à leurs succès en italianisant leur nom... Plus heureux que les peintres, les sculpteurs pouvaient s'instruire au contact direct des marbres rapportés des croisades ou existant encore en Italie. Les bas-reliefs d'un sarcophage suffirent à Nicolas Pisan pour qu'il pût s'élever d'emblée à de prodigieuses hauteurs. Les progrès de la peinture devaient être plus difficiles et plus lents. Cependant le Florentin Cimabue[2] tenta ce que Nicolas Pisan venait de réaliser pour la sculpture. Il étudia assidûment les œuvres plastiques des anciens, et il en reproduisit dans ses fresques quelques-unes des qualités exquises. Sous sa main, le dessin prend de la correction, la couleur devient moins monotone et moins sèche. On ne peut regarder sans émotion les fresques de l'église supérieure d'Assise, que Vasari dit être de sa main. Les

1. Duccio incline davantage vers la fin du XIIIe siècle.
2. Cimabue, né en 1240, mourut en 1300.

draperies surtout sont d'une grande beauté : elles ont la souplesse éloquente des draperies humides qui parent les statues des bonnes époques. Que ceux qui ne peuvent voir la basilique de Saint-François se contentent d'aller au Louvre et d'y regarder de quelle admirable manière la Vierge s'enveloppe dans son manteau taillé à l'antique[1]. Au-dessous de Cimabue, il faut nommer aussi, parmi les initiateurs de la peinture italienne, Arnolfo de Florence, Agnolo et Agostino de Sienne, Bonaventura Berlingieri de Lucques, Margaritone d'Arezzo, etc. Les vains fantômes d'autrefois s'évanouissent peu à peu; on sent déjà palpiter l'humanité; la vie commence à circuler de toutes parts.

Enfin quelques mosaïstes produisent encore des œuvres supérieures aux tentatives les mieux réussies des peintres contemporains. Les meilleurs tableaux de Giunta, de Guido, de Duccio et même de Cimabue, pâliraient certainement en présence des mosaïques exécutées à Rome, à la fin du siècle, dans les basiliques de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran, par Jacopo da Turrita et par Gaddo Gaddi. L'antiquité revit dans ces monuments comme elle vivait encore aux catacombes. Voilà les mêmes allégories mythologiques, les mêmes personnifications de la nature qui reparaissent à la fin du moyen âge telles que nous les avons vues à la fin de l'antiquité. Nous

1. N° 174 du catalogue des tableaux italiens du Louvre. Ce tableau a été enlevé à l'église de Saint-François de Pise.

retrouverons encore une semblable supériorité dans les mosaïques que Pietro Cavallini exécutera au siècle suivant dans l'église de Sainte-Marie *in Trastevere,* et puis l'art de la mosaïque aura fait son temps. Appelé, par la lenteur de ses procédés et par l'immobilité de son inspiration, à servir d'interprète aux époques sacerdotales du christianisme, cet art devra s'affaisser au moment où, sur les ruines de la théocratie du moyen âge, s'élèveront des légions d'artistes animés de l'esprit d'initiative et d'indépendance.

Les Italiens du XIII[e] siècle, en revenant déjà *directement, personnellement* à l'antiquité, font un pas définitif vers le beau. L'école grecque du moyen âge disparaît alors, parce qu'elle tend de plus en plus à oublier la tradition qu'elle avait jusque-là préservée. L'école italienne commence, parce qu'elle se confie à cette tradition. Mais en songeant à revenir à l'antiquité, elle n'a fait encore que la moitié de la route. Il lui faut désormais chercher l'accent profondément humain qui s'exhale de l'âme du monde moderne. Cette voix harmonieuse et émue, qui confond dans un même chant le charme antique et la grâce chrétienne, c'est la voix de la Renaissance, ce sera par-dessus tout la voix de Raphaël. Giotto, qui, le premier, la fit entendre, naquit à Vespignano, près de Florence, en 1276, onze ans après Dante. L'apparition de ces deux grands hommes appartient au XIII[e] siècle; l'explosion de leur génie ouvre, avec le XIV[e] siècle, l'âge fécond de la Renaissance italienne.

Ainsi, pendant les douze premiers siècles de l'Église, la succession des artistes ne s'était pas interrompue. L'obscurité fut profonde, la nuit ne fut jamais complète. Dans les époques d'oppression, l'inspiration fit défaut, parce que la liberté était absente ; mais Dieu sauva la destinée des arts, et quelque affaiblie qu'ait été la science antique, le monde moderne put y rallumer son flambeau. L'esprit humain marche perpétuellement. Toujours la recherche et la préoccupation du vrai et du beau le poursuivent et l'obsèdent. Souvent il s'égare, jamais il ne se perd. Le génie de l'antiquité a traversé le moyen âge, en conservant en Italie son caractère national et permanent. Il a été assez fort pour se transformer sans s'anéantir. Nous l'avons retrouvé dans saint Jérôme au IVe siècle, dans saint Augustin au Ve, dans Boëce au VIe, dans saint Grégoire au VIIe, et c'est lui encore qui va inspirer Dante, Pétrarque et Boccace. De même le génie plastique de la Grèce antique n'a pas un seul instant cessé de soutenir la marche défaillante de la peinture aux plus tristes époques. L'art semblait à l'agonie, et le voilà qui se réveille et se ranime avec les Giunta, les Guido, les Cimabue, les Jacopo da Turrita, les Gaddo Gaddi; soutenu par la vertu bienfaisante de la beauté antique, les forces ne tarderont pas à lui revenir. La fin du XIIIe siècle est un moment solennel dans l'histoire de l'esprit humain. La vie du moyen âge est épuisée; ses institutions compliquées demeurent encore, mais l'esprit qui les animait n'existe plus. La tradition savante de l'hu-

manité est universellement reconnue, et l'autorité des anciens, hautement proclamée, décide des destinées du monde moderne.

III

LA RENAISSANCE ET L'ANTIQUITÉ.

L'Italie du XIV[e] siècle continue d'être horriblement agitée, mais en dehors de l'influence étrangère. Ce sont des ambitions italiennes qui se disputent la prépondérance; chacun des principaux États voulant s'agrandir aux dépens des autres, les petits disparaissant absorbés par les grands. C'est ainsi que la république démocratique et manufacturière de Florence entraîne dans son orbite les cités voisines; que l'aristocratie maritime et commerciale de Venise lutte contre les prétentions rivales de Gênes; que le royaume féodal de Naples et la seigneurie tyrannique de Milan étendent partout leurs prétentions absolues. Quant aux papes, ils sentent leur échapper déjà la direction spirituelle de l'Europe et ils tournent plus exclusivement leurs vues sur l'Italie. Descendant des hauteurs de la religion, ils interviennent sans cesse avec leurs ambitions temporelles. Ils ménagent les factions, évitent de se prononcer entre elles, inclinent généralement du côté

des faibles, se posent en médiateurs, et cherchent à prendre sur tous l'ascendant d'une autorité italienne qui aurait remplacé celle des empereurs. Telle fut la politique de Boniface VIII, de Benoît XI, de Clément V et de toute la papauté au XIVe siècle. Mais l'Église n'eut ni le génie, ni la force nécessaire pour faire triompher ses vues ambitieuses, et elle n'arriva qu'à compromettre, même en Italie, le caractère de son autorité morale.

C'est de 1300 à 1321 que Dante fit paraître les diverses parties de la *Divine Comédie*. Dans le même temps et un peu au delà, Giotto couvrit la péninsule de ses immortelles peintures. Liés ensemble par des affinités sublimes, ces deux hommes extraordinaires firent renaître l'Italie, en lui montrant sa propre image dans la nature et dans l'antiquité, source éternelle de vie, de jeunesse, d'idéal et de force... Dante représente l'âme errante de l'Italie. On suit pas à pas, dans les malheurs de sa vie, les vicissitudes de son temps. Il porte avec lui, sous son apparente misère, les richesses de l'avenir. A travers les angoisses de son cœur, on voit le travail grandiose d'un monde en train de naître. L'histoire de la péninsule, avec ses caractères généraux pendant les vingt et une premières années du XIVe siècle, se personnifie dans cette grande figure.

Les Blancs et les Noirs se partageaient les cités toscanes [1]. Boniface VIII, qui avait avec les Noirs de

1. En 1294, les Gibelins, vaincus partout, semblaient anéan-

nombreuses intelligences, voulut intervenir dans la politique florentine. La république ne tint compte de cette intervention et fut excommuniée. C'est dans ces circonstances critiques que Dante est élu prieur de la ville[1]. L'agitation va croissant de jour en jour. Les Noirs, encouragés par Rome, redoublent d'audace; les Blancs, maîtres de la ville, chassent le légat du pape[2]. Charles de Valois[3] est appelé par Boniface VIII. Les Blancs, exaspérés, redoublent de violence, et Dante, dans l'espoir de rétablir l'ordre, exile les chefs des deux partis. Le 15 août 1300, il résigne ses fonctions de prieur et est envoyé à Rome près du souverain pontife. Son ambassade ne réussit pas, mais il assiste au grand jubilé, et le spectacle de toute la chrétienté, agenouillée devant le tombeau des apôtres dans un même sentiment de pieuse espérance, enflamme son génie d'une nouvelle ardeur. Aussi est-ce à l'année 1300 qu'il place l'époque de sa vision. De retour à Florence, il retombe dans toutes les amertumes de la vie politique, et repart bientôt pour la Ville éternelle. Charles de Valois, nommé *pacificateur* par Boniface VIII, arrive, circonvenu par les Noirs, et se fait l'exécuteur impitoyable des vengeances du pape. Il

tis. C'est alors que les Guelfes se partagèrent en deux partis. Les Guelfes populaires prirent le nom de *Blancs*. Les Guelfes aristocratiques s'appelèrent les *Noirs*. Dante appartenait aux *Blancs*, c'est-à-dire à la démocratie, qui eut la prépondérance jusqu'en 1300.

1. Les prieurs étaient au nombre de cinq.

2. Le cardinal Aquasparta.

3. Duc d'Alençon, frère de Philippe le Bel.

fait son entrée à Florence le 1er novembre 1301, et le 5, après avoir juré sur les Évangiles de respecter les lois et les personnes, il ordonne de brûler les palais des Blancs. Pendant huit jours, Florence et la campagne toscane ne voient qu'incendies, massacres, pillages : une sentence générale de bannissement est prononcée contre les Blancs, leurs biens sont confisqués et ce qui restait de leurs habitations est rasé. Dante est condamné au feu par contumace, et Charles de Valois, pour prix de sa mission de *Pacier,* reçoit vingt-cinq mille florins d'or.

Dante, exilé, laissait à Florence une femme et cinq enfants, et n'avait pour compagnons que des hommes médiocres et d'une capacité nulle. Les plus illustres étaient Maso de' Cavalcanti, Lapo Saltarelli, Giacheto de' Malispini[1] et Petracco di Parenzo[2]. Voulant recommencer la guerre, ils n'hésitèrent pas à s'allier aux Gibelins de Sienne, d'Arezzo et de Pise, et se donnèrent pour général Alessandro da Romena, célèbre parmi les chefs gibelins de la Toscane. Les Blancs et les Noirs allaient donc combattre de nouveau, en changeant d'opinion et de rôle : les Blancs, Guelfes populaires, forcés de s'appuyer sur la noblesse et de servir les intérêts de la féodalité; les Noirs, Guelfes aristocratiques, contraints, pour se défendre, d'encourager les tendances libérales de la démocratie florentine. Dante

1. Neveu de Ricordano de' Malispini et continuateur de sa chronique.
2. Un des notaires de la république.

et les siens, chassés d'Arezzo[1], dispersés à Sienne, à Pistoja, à Forli, allaient succomber quand mourut Boniface VIII[2]. Benoît IX lui succéda. Revenant à la vraie politique de l'Église romaine, il voulut réconcilier les deux partis et protégea le plus faible contre le plus fort. Mais la mission du cardinal de Prato n'aboutit qu'à exciter les haines, et, après un incendie de huit jours qui consuma deux mille maisons à Florence, tout ce qui tenait encore au parti des Blancs fut impitoyablement massacré. Dans la nuit du 19 au 20 juillet 1304, Dante et les Blancs-Gibelins exilés tentèrent encore un coup de main sur Florence. Cette expédition, mal dirigée, échoua et fut la dernière. C'est dans cette nuit même qu'Eletta Canigiani, femme de Petracco, mit au monde Francesco di Petracco, qui fut Pétrarque.

Dante erre alors de ville en ville, maudissant ses juges, mais chérissant toujours sa patrie, réprouvant tous les excès, et cherchant, à travers les ruines, le sens moral de l'humanité. De 1304 à 1307 il disparaît de la vie publique et promène ses pensées à Vérone, où il reçoit l'hospitalité d'Alboino della Scala; à Padoue, où son cœur s'enflamme d'un amour qui n'a rien de platonique[3]; à Castel-Nuovo, près Sarzana; enfin, au milieu des Apennins, dans les châteaux des comtes Guidi. En 1307, il sollicite son rappel à Florence, et

1. Par le podestat Uguccione della Faggiuola.
2. 11 octobre 1303.
3. Juillet 1306.

n'ayant pu l'obtenir, il se remet en guerre contre elle. Benoît XI était mort victime de sa sollicitude pour les Blancs, et Clément V avait établi sa résidence à Avignon. Le nouveau pape envoya en Toscane le cardinal Napoléon des Ursins avec le titre de *Pacier.* Cette mission conciliatrice échoua comme les précédentes; le légat se retira à Arezzo, où les Blancs vinrent se grouper autour de lui, et la lutte recommença, mais sans plus de succès qu'en 1304. Dante, voyant ses espérances lui échapper, se retira dans la vallée de la Macra, près du marquis Morello Malespina, un des alliés les plus énergiques des Noirs florentins. Alors de grands changements se firent dans les idées politiques du poëte. Le 1er mai 1308, l'empereur Albert d'Autriche avait été assassiné par son neveu Jean. Le 27 novembre de la même année, Henri, comte de Luxembourg, avait été proclamé roi des Romains sous le nom de Henri VII, et dès l'année suivante il s'était préparé à descendre en Italie. Les Gibelins et les Guelfes allaient donc ressusciter, les uns se préparant à combattre pour la restauration de leurs priviléges, les autres décidés à défendre l'indépendance et les libertés nationales. Dante, rompant définitivement avec son origine, se déclara Gibelin enthousiaste, fut de toute l'Italie l'Italien le plus enchanté de l'arrivée de l'empereur, et, dans une épître demeurée célèbre, convia son pays à honorer le *glorieux César* [1]. On sait les

1. Fin d'octobre 1310.

tristes épisodes de cette tentative de l'Allemagne sur l'Italie. Ce sont, pour l'empire, les convulsions de l'agonie. Henri VII se brisa devant les villes guelfes liguées sous le patronage de Robert, roi de Naples. Les cités impériales du Nord, gagnées par l'or des Florentins, le trahirent aussi. Le 16 avril 1311, Dante lui écrit pour lui démontrer la nécessité de tourner immédiatement ses armes contre Florence. Henri VII veut d'abord aller à Rome. Il y arrive en effet; mais sentant partout autour de lui grandir et se multiplier la haine, il se fait sacrer à la hâte et sort de la ville plutôt en fuyard qu'en souverain. Le 19 septembre 1312, il réalise le vœu du poëte, met le siége devant Florence, et, après quarante jours d'efforts inutiles, se retire honteusement. Enfin, le 24 août 1313, au moment où il prépare une expédition contre Naples, il meurt de découragement et de chagrin, emportant avec lui les dernières espérances de Dante, mais non ses dernières illusions.

Désormais la vie politique de Dante est achevée; il ne reste plus en lui que le poëte, avec les aspirations infinies de son âme. On ne sait plus où le chercher. Il est partout, en Italie, en France, et jusqu'en Angleterre. Il se rend d'abord à Ravenne, chez les Polentani. A la fin de l'année 1314, on le voit à Lucques, chez Uguccione della Faggiuola, auquel il dédie l'*Enfer*. C'est également à Lucques, vers cette époque, qu'il voit la belle Gentucca. En 1315, il peut rentrer à Florence, en se soumettant à l'offrande; mais il refuse

de se résigner à une humiliation qui l'assimile à un criminel, et les sentences qui pesaient sur lui sont maintenues dans toute leur rigueur. Castruccio Castracani [1] s'étant emparé de Lucques, en 1316, Dante se retire avec Uguccione à Vérone, chez Can Grande della Scala. Mais les caractères de Dante et de Can Grande étaient l'un et l'autre trop fortement trempés pour demeurer longtemps unis. Bientôt le poëte reprend sa vie errante à travers la haute et moyenne Italie : à Agubbio, chez Bosone de' Gabrielli; dans le Frioul, à Udine, près du patriarche d'Aquilée, Pagano della Torre. En 1320, il fonde à Ravenne une école de poésie, et rassemble autour de lui ce qui restait de sa famille, ses deux fils Jacques et Pierre, et sa fille Béatrix, âgée de dix-huit ans. L'*Enfer*, le *Purgatoire* et la plus grande partie du *Paradis* avaient paru déjà. Au commencement de 1321 tout le poëme était terminé. Dante va à Venise, puis revient à Ravenne. Il y meurt le 14 septembre, et Guido Novello lui fait des funérailles triomphales [2].

Ainsi, partout la guerre et partout les factions. L'autorité des empereurs disparaît, le pouvoir des papes est méconnu, les gouvernements municipaux des villes sont en état de perpétuelle discorde. Mais un souffle puissant court à travers ces agitations, et fait vibrer avec énergie les cordes de l'âme violem-

1. Le héros de Machiavel.

2. Nulle part la vie de Dante n'a été mieux exposée que dans les leçons de M. Fauriel.

ment tendues. Les petites républiques mettent leur gloire, dépensent leurs trésors à élever de somptueux monuments [1]. Une noble émulation s'empare de toutes les cités. Elles rivalisent de goût, de magnificence, de savoir, souvent de génie, et la péninsule se couvre de palais communaux, de ponts, de canaux, de fortifications monumentales. Naples et la Sicile, Rome elle-même, malgré l'anarchie qui la dévore, suivent cet élan généreux. Le roi Robert [2], que Boccace place à côté de Salomon [3], ne se plaisait qu'en la société des savants. Il les attirait à lui, et les retenait en les comblant d'honneurs. Savant lui-même, il avait rassemblé à grands frais une bibliothèque, dont il confia la garde à Paul de Pérouse. Les sciences et les arts faisaient également la gloire de la cour des Visconti à Milan, des Carrara à Padoue, des Gonzague à Mantoue, des princes d'Este à Ferrare. Au milieu de l'entraînement général, les Scaliger, à Vérone, brillaient d'un éclat particulier. Les chambres de leur palais étaient décorées de peintures qui répondaient à la situation des hôtes illustres qu'elles devaient recevoir : les poëtes voyaient Apollon, le Parnasse et les Muses; les guerriers assistaient à des combats héroïques; Mercure inspirait les artistes; les prédicateurs se trouvaient au milieu du Paradis; et l'Espérance souriait aux exilés [4].

1. Tiraboschi, *Storia della letterat. italian.*, t. IV, liv. III, cap. 6.
2. Roi de Naples et comte de Provence.
3. Boccace, *Genealogia Deorum.*
4. Tiraboschi, t. V, l. I, cap. 2.

C'est là qu'arriva Dante en 1305 et 1316. Après cinq siècles et demi, Vérone s'enorgueillit encore de l'hospitalité qu'elle lui donna, et prouve ainsi que, en dépit du sort, elle n'a jamais cessé d'être Italienne.

Dante cependant eut la douleur de n'être pas compris. Les hommes d'un tel génie précèdent toujours leur temps; les contemporains, demeurés en arrière, les considèrent généralement avec pitié, souvent avec dérision, quelquefois avec haine. Les beautés lyriques de la *Divine Comédie* étaient trop hautes pour les premières années du XIVe siècle. Les lettrés, qui, rimant en mauvais latin, croyaient parler la langue de Virgile et de Cicéron, accueillirent avec une sorte de mépris l'œuvre du poëte florentin. Ils n'eurent pas son poëme en beaucoup plus haute estime que les poésies de Francesco da Barberino [1], de Cecco d'Ascoli [2], de Fazio degli Uberti [3] et de Cino da Pistoja [4]. Quant au peuple, on lui a fait bien gratuitement l'honneur d'avoir aimé de suite les vers de Dante. La poésie dantesque, même dans ses élans les plus naïfs, garde l'empreinte d'un art trop élevé pour une destination populaire. Dante avait assuré le triomphe de la langue italienne; mais ce triomphe, il ne le vit pas, et la *Divine Comédie* n'eut pour la masse de ses contempo-

1. *I documenti d'amore*, imprimés à Rome en 1640.
2. Auteur du poëme intitulé l'*Acerba*.
3. Fazio composa des sonnets et des *canzoni*.
4. Cino, poëte et jurisconsulte, fut le prédécesseur immédiat de Pétrarque. Ses poésies furent imprimées à Rome en 1559.

rains qu'un intérêt d'actualité. L'enthousiasme pour les lettres, les sciences et les arts était général au XIVe siècle, mais il s'égarait encore dans les sentiers détournés de l'école. Les universités de Milan, de Pise, de Pavie, de Plaisance, de Sienne, de Florence, de Rome et de Naples rivalisaient avec celles de Bologne et de Padoue. Les savants croyaient posséder l'antiquité, parce qu'ils se servaient d'un idiome corrompu qui la rappelait à peine; mais l'ignorance était telle, que, vers le milieu du siècle, un professeur de Bologne, écrivant à Pétrarque, compte Platon et Cicéron parmi les poëtes, ignore le nom de Nœvius et même celui de Plaute, et fait d'Ennius un contemporain de Stace [1].

Dante connut, aima, pratiqua l'antiquité [2]; mais il plaça toujours au-dessus des traditions classiques le sentiment chrétien, et il voulut que le monde moderne, en adoptant l'antiquité, la transformât à son image, sans se défigurer pour elle. Il marqua ainsi à la Renaissance le but suprême vers lequel elle devait tendre, et, prêchant d'exemple, il imprima à la poésie son double caractère d'indépendance et de solidarité, de souveraineté vis-à-vis d'elle-même et d'étroite alliance avec l'antiquité.

Chaque chant de l'*Enfer* contient des allusions mythologiques; mais aussitôt, par des détours ingénieux,

1. Pétrarque, *Lett. famil.*, liv, IV, ép. 9.

2. Quand nous parlons d'antiquité, il est bien entendu que nous comprenons seulement l'antiquité gréco-romaine, l'étude mythologique des autres peuples étant nulle encore au XIVe siècle.

ces réminiscences sont mises en harmonie avec le sentiment religieux. L'Italie du XIVe siècle, austère, énergique, chrétienne dans le sens le plus absolu, conservait cependant d'étranges affinités avec l'Italie romaine. La Fable antique y vivait encore et exerçait ses enchantements sur les imaginations naïves et sincères. Dante était plein d'enthousiasme pour l'ancienne poésie; il la regardait comme la source, l'essence, le type de toute poésie. En lisant Virgile, il se reportait volontiers au temps d'Auguste et souriait avec complaisance aux fictions du paganisme. Il y avait un côté païen dans ce chrétien si fortement trempé dans la vie du moyen âge. Mais s'il cédait à la tentation continuelle de faire entrer dans la création de son enfer poétique les éléments de la mythologie, c'était à la condition de les envelopper aussitôt des dehors du christianisme [1]. L'Achéron n'est plus le fleuve grec qui coulait d'abord sur la terre. C'est une eau mystérieuse, qui prend sa source dans les profondeurs immenses de l'Ida, où elle découle d'un vieillard colossal et bizarre, emblème du temps et de tous les âges du monde. Charon perd toutes ses attributions antiques et devient un des anges rebelles tombés avec Lucifer, et servant, comme lui, d'instrument à la justice divine. Minos est affublé de tous les attributs diaboliques éclos dans le cerveau terrifié du moyen âge.

1. M. Fauriel a parfaitement montré ces traits d'analogie et de dissemblance, qu'on retrouve à chaque pas dans l'*Enfer* de Dante.

Comment reconnaître le vieux législateur de Crète dans ce démon d'aspect formidable, armé de cornes, grinçant des dents, portant une longue queue, qui, par le nombre de ses enroulements, marque à chaque pécheur le cercle où il devra descendre? Le Cerbère de la *Divine Comédie* n'est pas davantage celui de l'antiquité : c'est un monstre apocalyptique, dont la conception est vraiment chrétienne. Plutus également, transformé en un loup maudit, dont la voix seule est un sujet d'épouvante, n'a plus aucun des traits qui caractérisaient en lui l'antique symbole de la richesse. Partout, dans la conception dantesque, le christianisme déborde sur la fable, la transforme et l'absorbe. Le Léthé coule au milieu du purgatoire, et Trajan jouit des splendeurs du paradis [1]. Moins sévère que Virgile, qui condamne les suicidés à des douleurs sans fin, Dante fait de Caton le gardien des âmes qui bientôt verront Dieu. Au commencement du second chant de l'*Enfer*, il s'arrête un moment avant de pénétrer dans l'enceinte fatale, et se rappelle qu'à travers les cercles maudits, où Virgile va le conduire, sont déjà descendus deux mortels, Énée et saint Paul : Énée auquel fut révélé, dans ce mystérieux voyage, la puissance de Rome et la grandeur de l'Église [2]; saint

1. Dante a profité de la légende d'après laquelle Dieu aurait permis à Trajan de ressusciter pour recevoir le baptême.

2. Per questa andata, onde li dai tu vanto,
Intese cose che furon cagione
Di sua vittoria e del papale ammanto.
Inferno, cant. II, v. 25 sqq.

Paul, que l'Église elle-même, dans un de ses chants, montre versant de pieuses larmes, devant le tombeau de Virgile, et s'écriant : « Que n'aurais-je fait de toi, « si je t'avais connu vivant, ô le plus grand des « poëtes! » Il y a donc chez Dante une réaction instinctive et incessante du sentiment religieux, et cette réaction est le meilleur garant de son orthodoxie. Il connaît toutes les fictions de l'enfer païen, et il y puise librement l'élément mythologique de son poëme. Mais s'il emprunte à l'antiquité, il lui rend plus encore. Virgile avait décrit l'enfer des faux dieux, et c'est par Virgile que Dante se fait guider dans le seul enfer qu'un chrétien puisse admettre. Par un trait d'audace et de génie, il suppose que Virgile a oublié ou n'a jamais écrit le sixième livre de l'*Énéide;* qu'il n'a vu que l'enfer du vrai Dieu, antérieur à la création de l'homme; qu'il en a visité déjà tous les cercles, qu'il en connaît les détours infinis, et qu'il y est descendu avant même la venue de Jésus-Christ. En passant du sixième au septième cercle, Virgile en effet remarque un éboulement qui jadis n'existait pas : « Or je veux « que tu saches que la dernière fois que je descendis « dans le fond de l'enfer, cette roche n'était point en- « core écroulée... »

Or vo 'che sappi, che l'altra fiata,
Ch'io discesi quaggiù nel basso 'nferno,
Questa roccia non era ancor cascata.

Dante semble nier l'œuvre même de Virgile, afin

de mieux s'assimiler « l'âme courtoise de Mantoue [1], » afin d'en faire presque une âme chrétienne, une âme sœur et maîtresse de la sienne. Virgile, ainsi transfiguré, devient un Italien du XIIIe siècle, qui sait tous les secrets que Dante vient chercher dans l'enfer, qui connaît de suite par leurs noms Ugolini, Farinata degli Uberti, Francesca da Rimini, et tous les damnés que la justice ou la vengeance du poëte florentin condamne aux supplices éternels. Voilà comment la mythologie, voilà comment l'antiquité, en traversant l'esprit de Dante, se métamorphosent et se christianisent. Nous retrouverons dans l'art le même travail d'assimilation et de transformation; cet art sera celui de la Renaissance; Raphaël en donnera, deux siècles après Dante et en marchant sur ses traces, la formule parfaite et définitive.

En même temps que Dante créait la langue italienne, Giotto, avec la même force et la même simplicité, opérait une révolution complète dans les arts du dessin. Son génie s'était éveillé au milieu des riantes vallées de la Toscane, et il avait voué à la nature un culte passionné. Il dut cependant plier d'abord ses chères inclinations sous la discipline de l'école grecque du moyen âge; mais bientôt il réagit contre cette servitude. Il laissa les Andrea Tafi, les Gaddo Gaddi, les Ugolino de Sienne, dans l'ornière d'où ils ne voulaient pas sortir, et, en reniant Byzance, il fit le premier pas vers Athènes. Il vit que l'antiquité ne pouvait être

1. O anima cortese Mantovana.
(*Inferno,* cant. II, v. 58.)

comprise qu'en remontant aux sources où elle avait elle-même puisé, et il embrassa avec effusion la nature. Le moyen âge avait contemplé la beauté antique, mais sans la comprendre et sans en soupçonner les éléments. Giotto le premier lui déroba l'intimité de ses secrets. Il fit plus : il renouvela l'art en y apportant un principe nouveau, *la bonté*, sans laquelle le génie même est impuissant à obtenir l'amour. Il démontra que, dans le dessin, la souplesse et la vérité devaient remplacer désormais la roideur et la convention, qu'il fallait substituer la justesse des formes à leur rigidité, et que toutes les affections de l'âme étaient bonnes à exprimer, pourvu qu'elles fussent sincères. Constamment étranger aux agitations de la politique, il propagea partout ses doctrines et les fit partout aimer. Mandé à Rome par Boniface VIII, il fit de cette ville le grand théâtre de ses travaux. Il s'y trouva en même temps que Dante, et célébra dans ses fresques le jubilé de 1300 [1]. Le poëte et l'artiste se comprirent et s'aimèrent, et la *Divine Comédie* a immortalisé l'admiration de Dante [2].

Giotto emmené à Avignon par Clément V, en 1309,

1. Voir, à Saint-Jean-de-Latran, où la fresque existe encore.

2. « Cimabué crut tenir le champ de la peinture; et maintenant « c'est Giotto qui a la vogue; de sorte que la renommée de l'autre « est obscurcie. »

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.
(*Purgator.*, cant. XI, v. 94.)

laissa dans le Languedoc des traces heureuses de son passage. Puis il revint en Italie, et travailla tour à tour à Florence, à Assise, à Padoue, à Vérone, à Ferrare, à Ravenne, à Urbin, à Arezzo, à Lucques, à Gaëte, à Naples, à Rimini, à Milan. C'est à Padoue et surtout à Assise qu'il faut aller aujourd'hui pour se pénétrer de la grandeur du maître. Il y a dans l'œuvre de Giotto un mélange de raison et de passion, de science et de chaleur, de naturel et d'élévation, d'héroïsme et d'attendrissement, de calme et d'enthousiasme, de naïveté et de grandeur, qui tient constamment l'âme en éveil, l'émeut toujours et ne l'énerve jamais. S'il ne semble pas procéder directement de l'antiquité, faut-il en conclure qu'il l'ait négligée? Nullement. Il a plus d'initiative et d'indépendance que ses contemporains, surtout plus de génie, et il cache sous les dehors d'une originalité très-grande les liens qui le rattachent aux anciens. Il n'interroge les marbres antiques qu'à titre de renseignements, et ne leur demande pas ses inspirations. Créateur en même temps que réformateur, il consulte sans cesse la nature, la confronte avec la tradition, et tire ensuite spontanément de lui-même les pensées qu'il veut exprimer. Loin de rompre avec l'antiquité, il ne craint pas de l'évoquer au milieu de ses pensées chrétiennes : témoin le Centaure qui se cabre au premier plan de l'apothéose de saint François, à Assise. Placé au seuil de la Renaissance, Giotto plane déjà sur les hautes cimes vers lesquelles elle tentera de s'élever. C'est donc avec raison qu'en 1370 Pétrarque, laissant par testament une

Madone de Giotto à Francesco da Carrara, seigneur de Padoue, dira : *Operis Jocti, pictoris egregii,... in cujus pulchritudinem... magistri artis stupent;* — que, presque en même temps, Boccace, dans sa *Vision amoureuse,* proclamera la même admiration; — qu'au siècle suivant, Æneas Silvius Piccolomini[1] écrira à Nicolas de Ulme : *Post Petrarchum emerserunt letteræ, post Joctum surrexere pictorum manus;* — et que Politien prêtera à Giotto les paroles suivantes :

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit[2].

Cette séve de Renaissance, si puissante à sa source, suivons-la maintenant dans ses évolutions successives.

Dante nous a guidés à travers les orages de la démocratie. Nous l'avons vu Guelfe et Gibelin tour à tour, factieux plein d'ardeur, inconséquent politique, mais dominé toujours par l'affection qu'il ne cessa d'avoir pour son ingrate patrie. Pétrarque va nous ramener de préférence vers les vicissitudes de la papauté réfugiée à Avignon. Supérieur aux factions, il poursuivra avec un zèle infatigable une œuvre de concorde et de paix. Rendre le pape à Rome et Rome à la papauté, tel sera le rêve patriotique de sa vie. Au point de vue de la Renaissance, il fera pénétrer plus avant dans les entrailles de l'Italie la connaissance et

1. Qui fut pape sous le nom de Pie II.

2. Politien écrivit ces mots cent cinquante ans après la mort de Giotto.

l'amour de l'antiquité. Moins sublime que Dante et moins naïf aussi, il aura plus de prise sur son siècle, en sera mieux compris, en recevra plus de faveur et d'admiration.

En 1321[1], au moment où mourut Dante, Pétrarque avait seize ans et consacrait déjà à Cicéron et à Virgile un culte dont aucune préoccupation ne le distrayait encore. Après avoir étudié quatre ans à Montpellier, il alla à Bologne, où il suivit les leçons du canoniste Giovanni Andrea et du poëte-jurisconsulte Cino da Pistoja. Il avait vingt-deux ans lorsqu'il revint à Avignon, où régnait, au milieu d'une cour corrompue, le pape Jean XXII. Il se lia d'une étroite amitié avec les Colonna, et vit Laure, femme de Hugues de Sade et fille d'Audibert de Noves. Jacques et Étienne Colonna lui communiquèrent le grand amour dont ils étaient possédés pour Rome, qui lui apparut aussitôt comme le centre visible et spirituel de l'Italie. Laure, parée de ses vingt ans, sage autant que belle, alluma dans son cœur une flamme qui devait l'exalter en le purifiant.

Jean XXII aurait voulu replacer à Rome le siége de la papauté, anéantir les Gibelins et déposer l'empereur

1. Le roi de France, Philippe le Bel, après s'être vengé de Boniface VIII et de Benoît XI, avait fait élire, sous le nom de Clément V, Bertrand de Gotte, archevêque de Bordeaux, qui, après avoir erré quelque temps en Gascogne et dans le Poitou, s'était fixé à Avignon. Vers 1314, la famille de Pétrarque, exilée de Florence, passa les monts et vint se mêler à ce que les Italiens appelaient *la captivité de Babylone*.

Louis de Bavière. Il mourut en 1334, sans avoir pu réaliser son projet. Benoît XII, qui lui succéda, prit Pétrarque en sérieuse affection et lui donna le canonicat de Lombès. Pétrarque, de son côté, ne cessa de solliciter Benoît XII de retourner en Italie. Étant allé à Rome en 1337, il trouva la ville et la campagne entièrement ravagées par les bandes rivales des Orsini et des Colonna. Il revint à Avignon, tenta encore de décider le souverain pontife à mettre fin à la *captivité*, et, ayant échoué de nouveau, se retira près de la fontaine de Vaucluse, où il se livra tout entier à ses chères études. Sa renommée littéraire remplissait déjà l'Europe, et en 1340 le sénat romain lui envoya le laurier poétique. Il se rendit aussitôt à Naples, pour que le roi Robert, le prince le plus éclairé de son temps, lui confirmât cette haute distinction. Robert entoura Pétrarque des marques de la plus insigne faveur : il le conduisit au tombeau de Virgile, et, après plusieurs séances poétiques demeurées célèbres, il lui donna sa propre robe, pour qu'il s'en revêtît le jour de son triomphe. Pétrarque fut couronné à Rome le jour de Pâques, 8 avril 1341.

Clément VI ayant succédé à Benoît XII, Pétrarque, fidèle à la mission qu'il s'était imposée, courut à Avignon supplier le nouveau pape de revenir à Rome. Il fut reçu avec bonté; mais encore une fois ses prières ne furent point écoutées. Envoyé à Naples, dont le pape réclamait la suzeraineté après la mort du roi Robert, il ne réussit pas dans sa mission, et retourna

en France, après avoir traversé l'Italie couverte de sang et de ruines[1]. — En 1347, Cola di Rienzi se rend maître de Rome, et Pétrarque lui écrit aussitôt pour l'encourager dans ses projets de réforme et de constitution. Il fait plus : il part, pour aller soutenir le nouveau tribun ; mais il est arrêté par la chute de Rienzi. C'est pendant ce voyage qu'il apprend la mort de Laure[2]. La peste venait d'enlever subitement la femme qui avait captivé pendant vingt et un ans cette âme si tendre. Pétrarque prit aussitôt le manuscrit de Virgile qui ne le quittait pas, et écrivit en tête du volume la note suivante : « Laure, illustre par ses propres « vertus et longtemps célébrée par mes vers, parut « pour la première fois à mes yeux au premier temps « de mon adolescence, l'an 1327, le 6 du mois d'avril, « à la première heure du jour[3], dans l'église de Sainte-« Claire d'Avignon. Et dans la même ville, au même « mois d'avril, le même jour 6 et à la même heure, l'an « 1348, cette lumière fut enlevée, lorsque j'étais à « Vérone : hélas ! ignorant mon triste sort. La malheu-« reuse nouvelle me trouva à Parme la même année, « le 19 mai au matin. Ce corps si chaste et si beau « fut déposé dans l'église des Frères-Mineurs, le soir « même du jour de sa mort. Son âme, je n'en doute « pas, est retournée, comme Sénèque le dit de Sci-« pion l'Africain, au ciel d'où elle était venue. Pour

1. 1344.
2. 6 avril 1348.
3. Six heures du matin.

« conserver la mémoire douloureuse de cette perte, je « trouve une certaine douceur mêlée d'amertume à « écrire ceci, et je l'écris préférablement sur ce livre « qui revient toujours sous mes yeux, afin qu'il n'y « ait plus rien qui me plaise dans cette vie, et que, « mon lien le plus fort étant rompu, je sois averti par « la vue fréquente de ces paroles et par la juste appré- « ciation d'une vie fugitive, qu'il est temps de sortir « de Babylone; ce qui, avec le secours de la grâce « divine, me deviendra facile par la contemplation « mâle et courageuse des soins superflus, des vaines « espérances et des événements inattendus qui m'ont « agité pendant le temps que j'ai passé sur la terre. » Rien n'est plus touchant que ces lignes, confiées à la poésie antique par la poésie de la Renaissance[1].

La peste de 1348 avait fait d'autres ravages encore dans les affections de Pétrarque. Le cardinal Colonna, Luc Chrétien[2], Mainard Accurse[3], Sennuccio del Bene[4], avaient été parmi les innombrables victimes du fléau. Pétrarque, pleurant ses amis, se rendit à Mantoue et alla réconforter son cœur au petit village d'Andes[5], patrie de Virgile. En 1350, il fut emporté par

1. Le Virgile de Pétrarque se voit à la Bibliothèque ambroisienne. Il est sur vélin, avec le commentaire de Servius. De nombreuses notes latines y sont écrites de la main de Pétrarque.

2. Auquel Pétrarque avait résigné son canonicat de Modène, lorsqu'il fut nommé archidiacre de Parme.

3. Descendant du jurisconsulte florentin.

4. Le plus intime confident des amours de Pétrarque.

5. Aujourd'hui Pietola, près Mantoue.

le grand mouvement religieux qui poussait le monde entier vers Rome, où l'on allait célébrer le jubilé. En passant par Florence, il vit Boccace, dont l'amitié combla un des vides que la mort avait faits dans son cœur [1]. Pétrarque trouva Rome dans le même état d'agitation où il l'avait vue vingt-trois ans auparavant. Elle ne pouvait être libre et ne voulait pas être soumise. Clément VI était mort, et Innocent VI était moins pressé encore de songer à la Ville éternelle. Homme de bonne vie et de petit savoir [2], le nouveau pape français vit, comme ses prédécesseurs, Pétrarque venir à lui, et le prit pour un magicien, parce qu'il lisait Virgile. Pétrarque se hâta de repasser en Italie, et s'arrêta à Milan, près de Jean Visconti [3], où il se sentit enchaîné par les liens les plus aimables. Le séjour de Milan et la douce retraite de Linterno plurent au poëte, et, ne pouvant se fixer nulle part, il y alla sans cesse. Vinrent ensuite ses ambassades, ses tentatives de conciliation entre Gênes et Venise [4]. Voyant la guerre civile désoler

1. Boccace était plus jeune que Pétrarque de sept ans. Ces deux hommes se vouèrent une affection qui devait durer autant que la vie.

2. Voir Villani.

3. Jean Visconti, archevêque de Milan, avait, à la mort de son frère (Luchino Visconti), réuni entre ses mains le temporel et le spirituel. Clément VI lui ayant ordonné de choisir entre ces deux pouvoirs, il célébra pontificalement la messe, fit avancer le légat du pape, et prenant d'une main la croix, de l'autre son épée nue : « Voilà, dit-il, mon spirituel, et voilà mon temporel; dites au saint-« père qu'avec l'un je défendrai l'autre. » Tel était l'homme ambitieux qui se courbait devant le génie de Pétrarque.

4. Gênes et Venise se livraient de terribles combats. Gênes, d'abord vaincue par Venise, s'était livrée à Jean Visconti. Venise eut

l'Italie, il commit, comme Dante, la faute de placer son espoir dans l'étranger, et à plusieurs reprises il appela Charles IV dans la péninsule. Le faible empereur passa les Alpes, s'arrêta pendant huit jours à Mantoue, et s'amusa de la conversation du poëte. Puis il recula devant l'énergie des Visconti, se hâta vers Rome pour y recevoir l'onction souveraine, se dépêcha d'en sortir et repassa les monts, emportant le mépris et les malédictions de l'Italie, « la bourse pleine d'argent, dit Villani, mais couvert de honte par l'abaissement de la majesté impériale[1]. »

Cependant, au milieu de l'anarchie générale, grandit l'amour des arts et de l'antiquité. Pétrarque donne à Boccace un exemplaire de ses Églogues latines, écrites de sa main, et Boccace lui envoie en échange une copie de la *Divine Comédie*[2]. En 1359, Pétrarque arrive à Bergame. Le gouvernement et les magistrats s'empressent autour de lui; mais il préfère à tous les palais de la ville la simple demeure d'un orfévre nommé Capra. Capra était un des ancêtres de l'admirable phalange d'artistes qui devait compter, un siècle plus tard, parmi les gloires de l'Italie. Il offrit à Pétrarque une hospitalité princière, l'entoura des plus tendres attentions et lui prouva, par la chaleur de son esprit

alors le dessous, et son doge Andrea Dandolo mourut de chagrin. Jean Visconti mourut un mois après. Mathieu, Barnabé et Galéas, ses neveux, lui succédèrent.

1. Villani, lib. v, cap. 53.

2. En même temps Boccace confessait à Pétrarque que Dante avait été *la première lumière qui ait éclairé son esprit.*

autant que par le choix des manuscrits qui composaient sa bibliothèque, qu'il était digne de recevoir chez lui le plus grand homme de l'Italie. Ainsi Pétrarque, sans charges, sans emplois, libre de tout engagement, continuait d'exercer une extrême influence[1].

En 1362, la peste frappe de nouveau les plus chers amis de Pétrarque, Azzon de Corrège, Socrate, Lélius, Simonide[2], et il se retire à Venise, où il apprend tout à coup qu'Urbain V a succédé à Innocent VI. Ses forces ne lui permettent plus de passer les Alpes, mais son esprit est plus vaillant que jamais, et il écrit aussitôt à Avignon pour presser le nouveau pape de revenir à Rome. Cette fois enfin la voix du poëte est entendue. Au mois d'octobre 1367, Urbain V fait son entrée solennelle dans la capitale du monde chrétien, et Pétrarque lui adresse une lettre de félicitations. Mais que d'amères déceptions devaient suivre ce moment de bonheur! Urbain V, dès qu'il a pris possession de Rome, déclare la guerre aux Visconti, ligue contre eux les Gonzague, les d'Este, les Carrare, les Malatesta, et invite l'empereur à descendre encore en Lombardie. Qu'allait devenir la péninsule, ravagée à la fois par les Espagnols, les Napolitains, les Bretons et les Provençaux à la solde du pape; par les Bohémiens, les Esclavons, les Polonais et les Suisses au service de

1. C'est lui que Galéas Visconti envoya à Paris complimenter le roi Jean, sorti de la captivité où le retenaient les Anglais depuis la bataille de Poitiers.

2. Francesco Nelli, prieur des Saints-Apôtres.

l'empereur; par les Anglais, les Allemands, les Bourguignons et les Hongrois enrôlés sous la bannière de Barnabeo Visconti? L'avarice et la faiblesse de Charles IV sauvèrent l'Italie. Le pusillanime empereur borna ses triomphes à faire couronner à Rome Élisabeth, sa quatrième femme, et à remplir les fonctions de diacre à la messe du couronnement... Quant à Pétrarque, sollicité par Urbain V, il se décide à partir pour Rome, en août 1370[1]. Mais ses forces l'abandonnent, et il tombe comme frappé de mort à Ferrare, ne sentant pas plus les remèdes violents qu'on lui administrait « qu'une statue de Phidias ou de Polyclète l'aurait « pu faire[2]. » Ramené à grand'peine à Padoue, il consacre les quatre dernières années de sa vie aux lettres et à la poésie, sans cesse occupé de correspondre avec son cher Boccace[3], et le 18 juillet 1374, à l'âge de soixante-dix ans, il meurt sur ses livres, comme un guerrier sur le champ de bataille.

La vie de Pétrarque donna une haute idée des choses de l'esprit et contribua singulièrement à en répandre

1. Il fit son testament, légua à François de Carrare, seigneur de Padoue, une Vierge de Giotto qui ne le quittait pas (V. p. 117), et laissa à Boccace cinquante florins d'or, afin qu'il achetât un habit d'hiver pour ses études et ses travaux de nuit, ajoutant qu'il se trouve honteux de laisser si peu de chose à un si grand homme.

2. Urbain V, de son côté, avait quitté Rome, malgré la prédiction de sainte Brigitte, et était revenu à Avignon. « Si vous allez à Avignon, vous mourrez, » lui avait dit la sainte. Il partit, sans tenir compte de cet avertissement, et à peine arrivé, il mourut. Grégoire IX lui succéda en 1370.

3. Pétrarque lut le *Décaméron,* et peu de temps après il tomba frappé d'apoplexie.

le goût. Plein d'admiration pour l'antiquité, il en révéla la splendeur à son siècle. Il avait la fausse science en horreur, combattit sans relâche les astrologues et les alchimistes, la foi aveugle en Aristote et l'autorité d'Averroès. Les anciens le consolaient des modernes. Passionné pour tous les monuments de l'art classique, il réunit la première collection de médailles impériales. Il cherchait avec une infatigable activité les manuscrits grecs et latins. Sa réputation étant parvenue jusqu'à Constantinople, le savant Nicolas Sigeros lui envoya une copie complète des œuvres d'Homère. Pétrarque, dans une de ses lettres, témoigne l'excès de sa joie à la réception de ce trésor. Il avait appris les rudiments de la langue grecque auprès du moine Barlaam, placé par l'empereur Andronic près de Benoît XII. Puis, les Dialogues de Platon, ses idées sur l'amour et sur l'union des âmes, enflammèrent l'imagination du poëte. Léonce Pilate, enfin, lui donna de nouvelles leçons et lui procura plusieurs beaux manuscrits grecs, parmi lesquels se trouvait un Sophocle. Toutefois ses véritables maîtres et ses constants modèles furent Cicéron et Virgile. Il ne les quittait pas, leur confiait ses joies, ses espérances et jusqu'à ses larmes. Mais tout en se rattachant sans cesse à la tradition, il ne cessa jamais d'être lui-même, et fut l'homme de la Renaissance, autant par sa propre originalité que par son culte pour la nature et pour l'antiquité.

Venu dans un siècle où la corruption était grande, Pétrarque n'a chanté que la vertu et s'est fait univer-

sellement aimer. Entre la pensée de cet admirateur des anciens et la pensée de l'antiquité, il y a un abîme que le christianisme a comblé. L'amour, pour les deux Simonide, pour Événus et pour Callimaque[1], aussi bien que pour Sappho et Anacréon, Aristophane et Théocrite, n'est qu'un délire des sens, rehaussé par un jeu de l'esprit. Plus près de nous, la poésie latine célèbre encore, avec des tempéraments divers, les mêmes beautés coquettes, faciles et vénales. Ovide commence par corrompre la femme qu'il aime, et Corinne, après avoir trompé son mari, n'est que logique en étant infidèle à ses amants. Properce pleure beaucoup, mais il boit plus encore, et sa Cinthie est plus perverse qu'elle n'est aimable. Tibulle enfin, plus tendre et plus doux, mais aussi plus inconstant, affiche les mêmes transports pour Délie, pour Némésis et pour Nééra. Le plaisir, l'or et le vin, voilà les trois mobiles qui gouvernent ces femmes, et elles ne peuvent inspirer rien d'honnête ni de délicat. La chevalerie du moyen âge, au contraire, avait fait de l'amour presque une religion, et le platonisme, en pénétrant l'esprit de la Renaissance, autorisait les femmes à se laisser aimer ou plutôt adorer, sans pour cela cesser d'être vertueuses. Quant aux hommes, ils trouvaient une douce satisfaction à entourer l'objet constant de leurs préoccupations d'un culte intime et presque mystique. D'ailleurs, de part et d'autre, on ne s'engageait à rien : la fidélité,

1. Ces quatre poëtes ne nous sont guère connus que par l'admiration des anciens.

comme l'amour, restait dans le domaine du rêve; on portait l'idéal dans son cœur, et l'on n'en vivait pas plus mal avec la réalité. Laure, en mourant, laissa neuf enfants, et elle en avait eu onze. Pétrarque, de son côté, eut deux enfants naturels, qui n'altérèrent en rien la pureté de sa flamme, et que Laure n'avait ni la prétention ni le droit de lui reprocher. De pareils sentiments portent en eux infiniment de discordance et de fausseté, mais aussi beaucoup d'héroïsme et de poésie. C'est cet idéal que Pétrarque fixa dans un langage immortel, souvent trop subtil, mais toujours délicat, religieux et parfois ascétique[1]. Il donne aux yeux de Laure l'éclat des astres, à sa voix l'harmonie de la voix des anges, à sa démarche quelque chose de saint et de solennel[2]. Et cependant ce n'est pas là une simple vision, c'est un portrait fidèle; c'est une femme qui pense et qui aime aussi, qui rougit et pâlit tour à tour,

1. « Dans quelle partie du ciel, dans quelle idée était le modèle « dont la nature tira ce beau visage, où elle voulut montrer ici-bas « ce qu'elle peut dans le ciel?... »

In qual parte del ciel, in quale idea
Era l'esempio onde natura tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch' ella volse
Mostrar quaggiù quanto lassù potea?
(Son. CXXVI.)

2. « Béni soit le jour, et le mois, et l'année, et la saison, et le « temps, et l'heure, et l'instant, et le beau pays, et le lieu, où je fus « atteint par les beaux yeux qui m'enchaînent... »

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
E 'l bel paese, e 'l loco ov' io fui giunto
Da duo begli occhi che legato m' hanno.
(Son. XLVII.)

qui sourit et qui pleure, qui souffre et qui prie[1]. Son regard embellit les campagnes, son souffle purifie l'air, son souvenir transforme la nature, l'anime d'une vie surnaturelle et divine[2]. Pétrarque souffre et bénit sa

1. « Quand, au milieu des autres femmes, l'amour vient à paraître « sur le visage de celle que j'aime, autant chacune lui cède en « beauté, autant s'accroît le désir qui m'enflamme... »

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
Quanto ciascuna è men bella di lei,
Tanto cresce il desio che m'innamora. (Son. XII.)

2. « Au milieu des bois inhabités et sauvages, où ne vont point « sans de grands périls les hommes et les guerriers armés, je marche « avec sécurité : rien ne peut m'inspirer de crainte, que le soleil qui « lance les rayons de l'amour. Je vais (oh ! que mes pensées ont peu de « sagesse !) je vais chantant celle que le ciel même ne pourrait éloi- « gner de moi. Elle est toujours présente à mes yeux ; et je crois voir « avec elle des femmes et des jeunes filles ; et ce sont des sapins et « des hêtres. Je crois l'entendre, en entendant les rameaux, et les « zéphyrs, et les feuillages, et les oiseaux se plaindre, et les eaux « fuir en murmurant sur l'herbe verdoyante. Rarement le silence « et jamais l'horreur solitaire d'une forêt n'avaient autant charmé « mon cœur ; bien que je souffrisse de l'absence de mon soleil. »

Per mezz 'i boschi inospiti e selvaggi,
Onde vanno a gran rischio uomini ed arme,
Vo sicur 'io, che non può spaventarme
Altri che 'l sol ch' ha d'amor vivo i raggi.

E vo cantando, o penser miei non saggi !
Lei che 'l ciel non poria lontana farme,
Ch' i' l' ho negli occhi, e veder seco parme
Donne e donzelle, e sono abeti e faggi.

Parmi d' udirla, udendo i rami, e l'ore,
E le frondi, e gli augei lagnarsi, e l' aque
Mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silenzio, un solitario orrore,
D'ombrosa selva mai tanto mi piacque ;
Se non che del mio sol troppo si perde. (Son. CXLIII.)

Dans ce sonnet, Pétrarque fait allusion aux sensations qu'il éprouva en revenant de France et des Pays-Bas par la forêt des Ardennes.

souffrance[1]. Laure est pour lui un être sensible et supérieur aux sens, elle occupe son cœur, le torture et le remplit d'incomparables délices. Le poëte se concentre, s'isole dans son amour, et vient à chaque instant se retremper dans la solitude. Il regarde, dans les profondeurs de son âme, une image qui ne saurait mourir, car elle est entourée de l'auréole des anges; il la contemple d'abord avec attendrissement, puis avec recueillement, bientôt avec religion, et, guidé par elle, il s'élève sans effort jusqu'à l'éternelle beauté. Tel est le grand amour de Pétrarque : souvent il revêt la forme antique, mais sans cesse il s'épure au souffle du sentiment chrétien. Laure ne meurt pas, elle se transfigure. Pétrarque la voit, et elle lui sourit au delà du tombeau : vivante, il l'entourait d'hommages; morte, il lui adresse ses prières, et c'est alors que sa passion déborde avec le plus de tendresse et de chaleur. Ce caractère de haute spiritualité se retrouvera dans les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, malgré les liens qui continueront de les enchaîner à la nature et à l'antiquité.

Dans une certaine mesure et sous certains rapports,

1. « Celui qui n'a jamais vu ses yeux et leurs tendres et doux « mouvements, celui qui ne connaît pas la douceur de ses soupirs, « et la douceur de ses paroles, et la douceur de son sourire, ne sait « pas comment l'amour guérit, ni comment il blesse. »

Chi gli occhi di costei giammai non vide.
Come soavemente ella gli gira,

Non sa com' Amor sana e come ancide,
Chi non sa come dolce ella sospira,
E come dolce parla dolce ride. (Son. CXXVI.)

Pétrarque complète Dante. Il doua peut-être la poésie italienne de plus de souplesse, il lui enleva ses angles et ses aspérités, et en lui faisant perdre quelque chose de sa grandeur, il lui donna une harmonie qui charmera l'oreille de l'homme jusqu'à la fin des siècles. Un effort semblable se produisit-il dans le domaine de l'art à côté de Giotto? Non. La Providence, après avoir créé ce grand homme, sembla vouloir se reposer. Elle laissa aux générations suivantes le temps de méditer, de comprendre et de s'assimiler un si vaste génie. Giotto avait ouvert une voie nouvelle dans toute l'étendue de la péninsule. Il fallait ne pas s'en écarter, sous peine de s'égarer, car c'était la voie de la nature et de la raison, la seule qui ne conduisît pas à des abîmes. Les successeurs immédiats de Giotto se bornent à le copier, à le suivre pas à pas. Fidèles imitateurs, ils manquent d'initiative, et leur respect ressemble trop à la servilité. Ils se reconnaissent à une grande sincérité d'intention, trahie à chaque instant par une insuffisance de génie. La partie technique de l'art s'améliore plus promptement que sa valeur pittoresque : les couleurs deviennent plus brillantes, plus vives, plus fraîches, plus variées, plus solides [1]; le pinceau acquiert aussi plus de souplesse, mais il se perd trop souvent au milieu de puérilités minutieuses, et ne gagne ni en indépendance ni en vérité.

1. Les couleurs de cette époque sont demeurées d'une étonnante inaltérabilité.

Simone Memmi[1] travailla à côté de Giotto et développa, souvent avec bonheur, des principes analogues[2]. Après avoir parcouru l'Italie et avoir laissé partout des preuves de son talent, il fut appelé à Avignon par Benoît XII, en 1339, pour décorer de fresques le palais pontifical. Pétrarque le connut alors, en obtint le portrait de Laure, et le paya de deux sonnets qui ont rendu populaire la renommée du peintre. Memmi avait d'ailleurs avec Pétrarque certaines affinités de nature. C'était un talent aimable et gracieux, facile et sans monotonie. Il excellait dans les têtes de femmes, et leur donnait un mouvement simple, vrai, touchant et naïf. Dans leurs yeux il montrait leur cœur. Le symbole et l'allégorie trouvèrent en lui un ingénieux interprète. — Taddeo Gaddi[3], que Lanzi appelle avec raison le Jules Romain de Giotto, s'approcha plus encore des grandes qualités du maître. Imitateur scrupuleux de la nature, il lui prêtait souvent une expression trop dure. Dans ses fresques d'Arezzo et de Pise, surtout dans celles de Santa Croce et de Santa Maria Novella, à Florence, son dessin est ferme et ses intentions déterminées. Il cherche consciencieusement à traduire les affections de l'âme, mais il arrive difficilement à l'expression sans passer par la laideur.

1. Simone Memmi mourut en 1344, à l'âge de soixante ans.

2. Voir surtout, à Florence, dans la salle du chapitre de Santa Maria Novella, la fresque où saint Dominique et ses compagnons disputent contre les hérétiques. Dans cette fresque se trouve le portrait de Laure, ou peut-être de Fiammetta.

3. Taddeo Gaddi, né en 1300, travaillait encore en 1352.

Ses draperies sont fort belles et témoignent de l'étude des bas-reliefs antiques. Agnolo et Giovanni, fils de Taddeo, se confondent avec lui[1]. — Contentons-nous de nommer encore, parmi ces premiers adeptes de la peinture renaissante : Duccio Boninsegna, remarquable par la grâce de ses figures; Silvestro, le célèbre miniaturiste; Bernardo Daddi, Stefanone, et Stefano di Lapo, fils d'une fille de Giotto... Un des caractères généraux de cette époque, c'est l'alliance intime de toutes les facultés de l'intelligence. Elles puisent à des sources communes, et le mélange continuel du sacré et du profane n'est pas moins remarquable dans les arts que dans les lettres. Nous avons vu Dante et Giotto se donner la main dès les premiers pas de la Renaissance. Nous rencontrons, à notre deuxième étape, Pétrarque et Simone Memmi. La même alliance unira étroitement tous les *quattrocentisti* de la poésie et des arts. Boccace, en révélant Dante à son siècle, va susciter Orcagna.

Boccace était né à Paris en 1313, de Boccaccio di Chellino, originaire du val d'Elsa. Il était poëte à sept ans et composait déjà des fables. Ses instincts littéraires triomphèrent des résistances paternelles, et à vingt ans il était à Naples, s'agenouillant plein d'émotion devant le tombeau de Virgile. Il se donna tout entier à l'étude de la bonne latinité, et apprit le grec sous Paul de Pérouse. En même temps qu'il se pas-

1. Tous ces Gaddi descendaient de Gaddo-Gaddi, mort en 1312.

sionnait pour l'antiquité, il se prenait d'enthousiasme pour Dante. Menant de front le plaisir et les lettres, il se fit aimer de la princesse Marie, fille naturelle du roi Robert[1], et devint son amant. C'est elle qu'il a si souvent désignée sous le nom de Fiammetta. Ce ne sont là d'ailleurs que des galanteries vulgaires, et Fiammetta n'a rien de commun avec Laure ou avec Béatrix. Boccace était à Naples depuis huit ans, quand Pétrarque y arriva. Il entendit cette bouche éloquente, et bien que trop obscur encore pour aspirer à l'amitié du poëte qui passionnait l'Italie, il lui voua dès cette époque la plus tendre affection. De retour à Florence, il assiste aux désordres sanglants qui déshonoraient le triomphe du parti populaire. Il se réfugie de nouveau à Naples pour y chercher la tranquillité, et tombe au milieu d'une anarchie plus grande encore[2]. Il se confie dès lors à sa patrie et s'y crée une position importante[3]. En 1350, il retrouve Pétrarque, le reçoit chez lui et captive son cœur. Il avait compris dès longtemps la supériorité poétique de l'homme illustre qu'il aimait, et s'était résigné à écrire en prose. Il composa le *Décaméron,* et fit pour la langue vulgaire ce que Dante et Pétrarque avaient fait pour la poésie, il la

1. Mariée à un gentilhomme napolitain.

2. Robert était mort; sa petite-fille Jeanne régnait, et venait de faire assassiner son mari, le roi André.

3. Plusieurs missions difficiles, honorablement remplies, le rendirent de plus en plus nécessaire. Il fut envoyé successivement à Ravenne, près des seigneurs de la Polenta; près de Louis, marquis de Brandebourg, fils de Louis de Bavière; près d'Urbain V, à Avignon et à Rome.

fixa d'une manière irrévocable. Il se consacra d'une manière spéciale à l'antiquité et employa toutes ses forces à pousser vers elle la Renaissance. Il recueillait partout les manuscrits grecs et latins. Étant allé visiter Pétrarque à Milan, il lui donna un Tite-Live, ainsi que les Traités de Cicéron et de Varron, tous copiés de sa main. Son séjour en Lombardie fait époque dans l'histoire des lettres grecques en Italie. Ayant rencontré à Milan le moine calabrais Léonce Pilate, qui se disait Grec et qui avait en effet passé sa vie en Grèce, il revient à Florence, décide le Sénat à créer une chaire de langue grecque, et court enlever Léonce, qu'il loge dans sa propre maison[1]. Voilà donc une colonie hellénique établie à Florence, et l'amour de la littérature grecque répandu en Toscane longtemps avant la chute de l'empire d'Orient.

Boccace, en assurant à la Renaissance de nouvelles conquêtes sur l'antiquité, en enrichissant son pays d'un grand nombre de manuscrits grecs et latins, s'était à tel point oublié, que sa pauvreté touchait à l'indigence. C'est alors que Pétrarque lui écrit cette lettre touchante : « Je ne suis pas en état de vous enrichir : si « j'y étais, ce ne serait pas par ma parole ni par ma « plume, mais par des choses et des effets que je m'ex-

1. Léonce Pilate avait antérieurement traduit en latin pour Pétrarque plusieurs fragments d'Homère. Il resta à Florence jusqu'en 1363, époque à laquelle il retourna à Constantinople. Il mourut dans une tempête, en revenant en Italie, et une riche provision de manuscrits qu'il rapportait à Pétrarque périt avec lui.

« pliquerais avec vous. Je suis dans une position où ce « qui suffit pour un suffira abondamment pour deux « hommes qui n'auront qu'un cœur et qu'une maison. « Vous me faites injure si vous dédaignez ce que je vous « offre, et plus encore si vous en doutez[1]. » Boccace n'accepta pas; mais il aima tant Pétrarque, qu'il fallut bien lui pardonner. Il répondit à la générosité de son ami en lui faisant le sacrifice de sa vie déréglée. Pétrarque, avec la tendresse et l'autorité d'un père, ne cessait de lui reprocher la licence de ses écrits et la liberté de ses mœurs. Jusque-là Boccace l'avait écouté avec complaisance, mais rien de plus. A partir de 1361 un changement complet s'opère en lui, et pour marquer par la dignité de son costume l'honnêteté de ses intentions, il prend l'habit ecclésiastique[2]. On le voit dès lors tantôt à Naples et tantôt à Florence, revenant souvent vers Pétrarque, soit à Padoue, soit à Venise; toujours plus passionné pour l'antiquité, toujours plus pénétré d'admiration pour Dante. Il parvient enfin à éclairer l'esprit public et à le ramener vers le plus grand poëte que le monde ait vu depuis Homère. Le sénat de Florence fonde une chaire spéciale pour lire et commenter publiquement la *Divine Comédie*, et Boccace, chargé de cette mission, ouvre solennellement son cours dans l'église de San Lorenzo, le 13 octobre

1. Petrarca, Ep. 4, l. I.
2. C'est à partir de cette époque qu'il composa ses principaux ouvrages latins : *de Genealogia deorum; de Casibus virorum et feminarum illustrium; de Claris mulieribus*, etc.

1373, devant une foule immense, disposée par la religion aux émotions de la haute poésie[1]. — L'année suivante, la mort de Pétrarque frappa Boccace au plus profond de son cœur. « ... Après avoir reçu et lu votre lettre, » écrit-il aussitôt à Francesco de Brossano, gendre de Pétrarque, « j'ai pleuré pendant toute une « nuit, non par pitié pour cet excellent homme (sa « probité, ses mœurs, ses jeûnes, ses veilles, ses « prières et toutes ses vertus, m'assurent qu'il est allé « se réunir à Dieu et qu'il jouit de l'éternelle gloire), « mais pour moi et pour ses amis, qu'il a laissés sur « cette terre orageuse, comme un vaisseau sans gou- « vernail, tourmenté par les flots et les vents et jeté « parmi les rochers... Comme Florentin, je porte en- « vie à Arqua... Arqua, jusqu'à présent inconnue, « non-seulement aux étrangers, mais aux habitants de « Padoue, sera désormais connue des nations; son « nom sera fameux dans le monde entier. On l'hono- « rera comme nous honorons les collines de Pausilippe, « parce qu'elles recouvrent les cendres de Virgile, « l'extrémité du Pont-Euxin où repose Ovide, et « Smyrne qui possède le tombeau d'Homère... Ah! « malheureuse patrie, il ne t'a pas été donné de pos- « séder les cendres d'un fils aussi illustre. En effet, tu « étais indigne d'un tel honneur; tu as négligé, pen-

1. De pareilles chaires furent fondées dans plusieurs autres villes. Francesco Buti eut celle de Pise, Benvenuto da Imola celle de Bologne, Galeazzo Visconti celle de Plaisance. Cet enseignement fut très-populaire.

« dant sa vie, de l'attirer à toi, de le placer honora-
« blement dans ton sein. Tu l'aurais appelé, s'il eût
« été un artisan de trahison et de crimes, s'il se fût
« rendu coupable d'avarice, d'ingratitude et d'envie[1]. »
Dans cette lettre, quelle tendresse pour Pétrarque! mais aussi que d'amour pour l'antiquité! et quelle triste émotion dans ce retour vers l'histoire contemporaine!... Boccace mourut lui-même dix-sept mois plus tard, à Certaldo, le 21 décembre 1375. Il n'avait cessé, d'un bout à l'autre de sa laborieuse carrière, de plaider en faveur de la civilisation; il avait répandu sur le monde mythologique de vifs rayons de lumière, et avait prouvé qu'un chrétien peut, sans déshonorer sa foi, s'occuper du paganisme; il avait enfin révélé Dante à son ingrate patrie, et s'était montré, dans ses commentaires, grammairien profond, philologue érudit, mythologue très-versé dans la connaissance des antiquités profanes et sacrées.

Boccace donna un nouvel essor à l'art italien, qui tenta aussitôt de s'élever jusqu'aux sublimités dantesques. Tandis que la voix éloquente du professeur se faisait entendre sous les voûtes de l'église San Lorenzo, André Orcagna[2] consacrait les efforts de son robuste génie à reproduire, dans la chapelle des Strozzi, à Santa Maria Novella de Florence, au Campo

1. Cette lettre, dont nous ne reproduisons que des fragments, a été publiée par l'abbé Mehus. Elle est reproduite dans l'*Histoire de la littérature en Italie*, par Ginguené, t. III, p. 31.

2. A. Orcagna était né à Florence, en 1329.

Santo de Pise et ailleurs encore, les principaux traits de la *Divine Comédie*[1]. L'œuvre de Dante, en dehors de ses beautés poétiques, métaphysiques et religieuses, avait été la satire et le drame vivant de l'Italie. Les partis s'en servaient tour à tour au gré de leurs passions. Les haines étaient terribles dans ces temps de luttes et de proscriptions. Pour apaiser la soif de la vengeance, la mort ne suffisait pas. On rêvait pour ses ennemis les supplices éternels, et chaque parti encombrait les cercles de l'enfer des membres de la faction contraire. On avait été jusqu'à organiser des théâtres où se jouaient les principales scènes de la *Divine Comédie.* Ces spectacles étaient très-populaires, et l'on sait le succès qu'obtint le peintre Buffalmacco[2] dans la représentation qu'il donna sur l'Arno. Cet artiste était élève d'Andrea Tafi, et avait sans doute travaillé avec l'école grecque d'Apollonius aux mosaïques de Saint-Jean. Plus tard il tenta d'améliorer son style au contact de Giotto. Ce fut en vain : rarement la beauté lui sourit, parce que rarement il la chercha pour elle-même et comme une pure abstraction. Il faut cependant faire des réserves formelles pour certaines parties des fresques qu'il peignit au Campo Santo de Pise. Hors de là, il fit servir l'art aux passions de son temps, donna du mouvement à ses figures, se livra à

1. Les fresques admirables du Campo Santo représentent la Mort, le Jugement, l'Enfer et le Paradis; l'Enfer a été peint par Bernard Orcagna, frère d'André.

2. Le Florentin Buffalmacco vivait en 1350.

une grande recherche de costumes, peignit des masques qui avaient la prétention d'être vrais, mais qui, dans leur laideur, n'étaient que l'exagération de la réalité.

André Orcagna, sans dériver plus directement de Giotto [1], était servi par des instincts plus nobles. Il ne se fit pas faute non plus de placer ses ennemis parmi les réprouvés, et de mettre ses bienfaiteurs au nombre des élus; mais instruit par les Commentaires de Boccace, il eut une intelligence plus générale et plus haute de la *Divine Comédie*. Grand sculpteur et grand architecte [2], les marbres et les monuments antiques avaient été ses maîtres de prédilection, et il semble avoir cherché particulièrement à retrouver le fil qui rattachait la poésie dantesque aux traditions classiques. C'est là ce qui m'attire surtout en ce moment vers la fresque de Santa Maria Novella. J'y vois d'abord le vieux nocher Charon faisant retentir l'air de son cri fatal : « Et voici sur un esquif un vieillard blanchi par « l'âge qui vient à nous, en criant : Malheur à vous, « âmes perverses ! n'espérez jamais revoir le ciel... »

Ed ecco verso noi venir per nave
 Un vecchio bianco per antico pelo,
 Gridando : Guai a voi, anime prave!
Non isperate mai veder lo cielo [3].

Puis voilà Minos grinçant des dents à l'approche des

1. Giotto avait peint un Jugement dernier à Padoue.
2. Voir la *Loggia dei Lanzi.*
3. *Infern.*, cant. III, v. 82.

damnés : « Là siége l'horrible Minos en grinçant des « dents... »

Stavvi Minos orribilmente, e ringhia [1].

Plus loin Cerbère déchire les âmes des gourmands : « Cerbère, bête cruelle et monstrueuse, aboie de ses « trois gueules de chien contre les damnés qui sont là « submergés... »

Cerbero, fiera crudele e diversa,
Con tre gole caninamente latra
Sovra la gente, che quivi è sommersa [2].

Les avares partagent, avec les prodigues, le supplice de Sisyphe : « Là je vis des damnés plus qu'en aucun « autre lieu ; ils formaient deux troupes, et, de part et « d'autre, poussaient de grands cris, en employant tout « l'effort de leur poitrine pour rouler des fardeaux... »

Qui vid' io gente più ch' altrove troppa,
E d' una parte e d'altra, con grand 'urli,
Voltando pesi per forza di poppa [3].

C'est dans le Styx que sont plongés les colères : « Un « marais appelé Styx est formé par ce triste ruisseau « lorsqu'il est descendu au bas des plages grises et « maudites... »

Una palude fa, c' ha nome Stige,
Questo tristo ruscel quando è disceso
Al piè delle maligne piagge grige [4].

Les Centaures poursuivent les violents dans leur fosse

1. *Infern.*, cant. v, v. 4. — 2. *Id.*, cant. vi, v. 13.
3. *Id.*, cant. vii, v. 25. — 4. *Id.*, cant. vii, v. 106.

profonde : « Je vis une ample fosse tordue en arc... Et « entre le pied de la roche et cette fosse couraient « à la file des Centaures armés de flèches, comme « ils avaient coutume de le faire jadis en allant à la « chasse... »

Io vidi un 'ampia fossa in arco torta,
. . . .
E tra 'l piè della ripa ed essa, in traccia
  Correan Centauri, armati di saette
  Come solean nel mondo andare a caccia [1].

Les Harpies s'acharnent après ceux qui ont péché contre eux-mêmes. Les âmes de ces malheureux sont métamorphosées en des végétations sauvages : « Les « Harpies, en se repaissant ensuite de leurs feuilles, « leur font une blessure, et par cette blessure livrent « un passage à leur douleur... »

L'arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore, ed al dolor finestra [2].

Enfin ce sont les Géants qui gardent les traîtres dans leur puits glacé : « Les horribles Géants, que Jupiter « du haut du ciel menace encore de sa foudre, s'éle- « vaient comme des tours et jusqu'à mi-corps... »

Torreggiavan di mezza la persona
  Gli orribili Giganti, cui minaccia
  Giove del cielo ancora quando tuona [3].

Partout, dans ce vaste ensemble, on retrouve l'antiquité, telle que Dante la consacre. Sans doute l'or-

1. *Infern.,* cant. XII, v. 52-55 sqq.
2. *Id.,* cant. XIII, v. 101. — 3. *Id.,* cant. XXXI, v. 43.

donnance et l'exécution de cette fresque montrent une irrégularité, une sécheresse regrettables. André Orcagna, trop esclave du texte, n'a pas dominé son sujet d'un point de vue assez général : il n'a pas interprété le poëme, il s'est borné à le traduire. Mais déjà, dans cette traduction littérale, quelle fécondité d'invention, quelle imagination vive, quelle clarté, quelle chaleur, que d'esprit, surtout que de science ! Assurément cette œuvre, où la poésie antique se mêle à chaque instant au drame moderne, marque un pas en avant dans la marche de l'art renaissant. La *Divine Comédie* n'avait presque été pour les contemporains de Dante qu'une œuvre de partisan, et le poëte, de son vivant, n'avait dû sa popularité qu'à sa haine. La haine s'éteignit avec les hommes, et l'âme du grand Florentin, dégagée de ses passions terrestres, parut de jour en jour plus sublime. Orcagna était encore trop près de Dante, il connaissait trop les personnages qui peuplaient l'enfer pour bien comprendre les joies du paradis. Peut-être aussi les Florentins étaient-ils portés par nature vers les représentations infernales; peut-être avaient-ils hérité des Étrusques, leurs ancêtres, de ce goût des châtiments, si manifeste dans les monuments d'art de l'ancienne Étrurie. Orcagna est un Étrusque, Dante aussi; mais en dehors et au-dessus des instincts de sa race, Dante porte en lui quelque chose de supérieur et d'universel, et s'il tient par la passion à son pays et à son temps, il touche par l'amour à l'éternité. C'est ce divin amour que

Raphaël donnera, comme expression suprême, à la Renaissance [1].

Boccace mort, on peut presque dire que l'Italie du XIVe siècle a rempli sa vocation.

Au point de vue politique, les vingt-cinq dernières années de ce siècle sont occupées par des guerres obscures qui ne cessent de déchirer la péninsule, et surtout par le grand schisme d'Occident, qui éclate en 1378, après la double élection d'Urbain VI à Rome et de Clément VII à Avignon [2]. L'anarchie désole de nouveau l'Église romaine, et la partage en deux et même en trois obédiences.

Sous le rapport des lettres, il faut grouper, autour des trois intelligences souveraines qui dominent cette époque, les remarquables esprits qui la complètent. Parmi les théologiens, Bonaventura Perago de Padoue, que Francesco da Carrara fit assassiner à Rome, et Lodovico Donato, qu'Urbain VI fit massacrer à Gênes, continuent la tradition du XIIIe siècle. La jurisprudence compte Barthole, Balde et Guillaume de Pastrengo. L'histoire cite, comme ses premiers narrateurs, Jean Villani, Mathieu, frère de Jean, et Philippe, fils de Mathieu. L'astrologie; représentée par Cecco d'Ascoli,

1. Voir dans notre premier volume sur les *Fresques de Raphaël au Vatican,* la *Dispute du Saint-Sacrement,* p. 44, et dans le présent volume, l'étude que nous allons faire sur les planètes.

2. Grégoire XI était rentré à Rome le 13 septembre 1376. Il y mourut le 27 mars 1378, sans avoir réussi à pacifier l'Italie. Urbain VI détruisit par sa violence tout ce que son prédécesseur avait fait, et ses adversaires lui opposèrent l'antipape Clément VII.

Andalone de Chero et Tommaso da Pisano, se maintient en crédit. Pierre Crescenzio, de Bologne, renouvelle les leçons d'agriculture de Caton, de Varron et de Columelle, et les complète par ses propres observations. Mais ce qui domine et entraîne tout dans ce mouvement général, c'est la poésie. Un véritable essaim bourdonne autour de Pétrarque, qui répète après Horace : « Savants et ignorants, nous écrivons « et poétisons tous à qui mieux mieux... »

Scribimus indocti doctique poemata passim [1].

On chante partout et sur tout. On rime indifféremment en latin et en italien. Presque tous les princes, plusieurs dames célèbres, et jusqu'à sainte Catherine de Sienne, morte en 1380, à l'âge de trente-trois ans, ont des prétentions à la poésie. Il suffit de nommer : Coluccio Salutato ; le musicien Landino [2]; Buonaccorso da Montemagno, qui se rapproche de Pétrarque; le Florentin Franco Sacchetti, grand conteur de nouvelles, même après Boccace; Fazio degli Uberti [3]; Frederigo Frezzi, auteur du *Quadriregio,* où l'Amour, Vénus, Minerve, Junon, Diane, Pluton, Phlégias, Sisyphe, les Centaures, Circé, les Furies, le Ciel et la Terre mythologiques, se heurtent pêle-mêle avec les prophètes et les personnages sacrés de la symbolique

1. Hor., Ep. I, l. II, v. 117.
2. Mort en 1390.
3. Auteur du *Dittamondo.*

chrétienne; Antonio Pucci enfin, qui intronise le genre satirique et léger, que Francesco Berni devait, cent ans plus tard, porter à la perfection.

Quant à l'art, il tient honorablement ses promesses, sans qu'on puisse citer, jusqu'à la fin du siècle, aucune tentative d'audace ou de génie. De nombreuses légions de peintres, toujours enrôlés sous la bannière de Giotto, assurent partout le triomphe des saines doctrines. L'école italienne prend de plus en plus possession de son originalité, elle dégage complétement son style du style oriental; et bien qu'une même tradition imprime à l'art, d'un bout à l'autre de la péninsule, un caractère remarquable d'universalité, on commence à voir naître certaines tendances locales et particulières, qui permettront bientôt, dans cette grande famille, de distinguer plusieurs branches. Spinello d'Arezzo remplit sa patrie des beaux ouvrages de son pinceau[1]. Antonio Veneziano laisse des travaux dans les principales villes d'Italie[2]. Maso di Stefano, arrière-petit-fils de Giotto, mérite le nom de Giottino, tant sont grandes les qualités qui le rapprochent de son aïeul. Gherardo Starnina peint, dans l'église del Carmine, des fresques qui excitent l'admiration universelle[3]. En lui se personnifient les tendances florentines : vérité des personnages, imitation rigoureuse, nullement servile,

1. Spinello travaillait encore vers 1408.

2. Antonio de Venise vécut soixante-quatorze ans et mourut vers 1383.

3. Starnina, né en 1354, mourut en 1408.

et presque idéale de la nature. Quel beau portrait il nous a laissé de lui au pied du lit de mort de saint Jérôme ! Voilà la chaleur de la vie qui ranime et réchauffe les productions de la peinture. Berna[1] accuse cette tendresse un peu molle, mais étrangement sympathique, qu'on retrouvera à la fin du siècle suivant dans les maîtres les plus illustres de l'école de Sienne. Vitale, aussi remarquable par la finesse de ses intentions que par l'harmonie de ses couleurs, fonde l'école de Bologne. Jacopo Avanzi et Altichieri da Zevio fournissent, dans leurs admirables fresques de la *capella di San Giorgio*, à Padoue, la preuve d'un génie avide de progrès. Tandis que Stammatico, dans ses peintures de l'église de Subiaco, montre les dernières lueurs de l'alliance gréco-italienne[2], Pietro Cavallini fonde l'école romaine[3]; Col Antonio del Fiore continue à Naples les traditions que Giotto y avait laissées dans les fresques de l'Incoronata[4]; Tomaso et Barnabeo da Mutina fondent l'école de Modène, et imaginent des procédés de coloration qui préparent l'avénement de la peinture à l'huile. Viennent enfin Dello, Lorenzo di Bicci, Tureno di Vanni, Andrea di Lippo, et tant d'autres encore, dont les travaux, ignorés mainte-

1. Berna mourut, jeune encore, en 1381.

2. Voir la voûte de la chapelle du bienheureux Laurent le Cuirassé, dans l'église inférieure *del Sacro Speco*, à Subiaco.

3. Ses fresques les plus importantes se trouvaient à Saint-Paul-hors-les-Murs. On les connaît par les gravures.

4. Giotto avait été appelé à Naples par le roi Robert.

nant, n'en eurent pas moins, chacun dans leur mesure, une influence réelle sur les destinées, à la fois communes et particulières, de la Renaissance italienne.

Tel fut le XIVe siècle dans son mouvement général. Au milieu des tourmentes de la vie politique, l'esprit grandit et conquiert l'indépendance. La science devient de plus en plus mondaine ; elle adopte la vie séculière, et fait presque partie du patrimoine de tous. Les princes apprennent à honorer l'intelligence, et les peuples à l'aimer. Dante, Pétrarque et Boccace, en donnant au monde moderne une haute conscience de lui-même, lui communiquent l'amour des anciens. Giotto et sa nombreuse phalange, sans perdre de vue l'antiquité, enseignent la nature et la rendent sympathique. La poésie s'élève au plus haut degré de sublimité auquel elle puisse atteindre, et l'on oublie volontiers, au milieu du nuage d'or dont elle enveloppe le XIVe siècle, les luttes et les passions qui agitent les cités et les hommes. L'Italie a dès lors presque achevé sa mission poétique. Arioste et Tasse viendront à leur heure couronner la Renaissance; mais quelque grands qu'ils pourront être, Dante les dominera d'aussi haut qu'Homère domine l'antiquité. L'art, au contraire, n'a fait que les premiers pas vers la perfection, et plusieurs générations d'artistes devront travailler sans relâche avant que l'idéal des poëtes puisse être réalisé. Cinq siècles au moins avaient séparé Homère de Phidias ; si deux siècles à peine suffisent pour arriver de

Dante à Raphaël, c'est que l'antiquité eut à créer l'art, tandis que la Renaissance n'eut qu'à transformer l'art antique selon les tendances et les aspirations de l'esprit moderne.

Le XVe siècle fut pour la politique une époque d'affaissement, pour les sciences un temps d'infatigable activité, pour les arts une période prodigieusement féconde en génie. Les peuples, lassés d'agitations, se reposèrent volontiers dans la servitude, et rencontrèrent des princes intelligents, patriotes, qui, en échange de la liberté, leur prodiguèrent les jouissances les plus délicates de l'esprit et du goût. Les savants, auxquels le siècle précédent avait légué, sinon la connaissance des anciens, du moins le désir de les connaître et le besoin de les aimer, révélèrent au monde les trésors classiques de la Grèce et de Rome. Il ne surgit plus d'intelligences souveraines et indépendantes, telles que Dante, Pétrarque et Boccace, mais une foule d'hommes de talent, admirablement doués pour les circonstances au milieu desquelles ils allaient se trouver. Quant aux artistes, retrempés dans la nature, rajeunis par l'antiquité, ils remplirent l'Italie d'une splendeur devant laquelle tout s'efface aux yeux de la postérité, les préoccupations littéraires aussi bien que les ambitions des princes et des peuples.

En 1400, il y avait vingt-deux ans déjà que le grand schisme d'Occident divisait l'Église. Depuis Urbain VI, le sang coulait pour des querelles de conclave, les papes

et les antipapes se succédaient et s'excommuniaient sans relâche. En 1409, les cardinaux, fatigués de cette anarchie, s'assemblent en concile à Pise, sacrifient à la fois le pape Grégoire XII et l'antipape Benoît XIII, et nomment Alexandre V. Dès lors, au lieu de deux papes il y en a trois. Un nouveau concile se réunit à Constance : Martin V est proclamé pape [1], et parvient, après sept ans de luttes, à régner seul. Sous Eugène IV le schisme recommence. On veut transporter à Ferrare le concile général de Bâle; mais il y a scission : une partie des membres du haut clergé continue de siéger en Allemagne, une autre partie va délibérer en Italie; ceux-ci refusent d'adhérer au pape précédemment élu, ceux-là se prononcent pour l'obédience, et l'on voit deux conciles, soi-disant généraux, se censurant et s'excommuniant l'un l'autre. Les Pères de Bâle déposent le pape comme hérétique, simoniaque et parjure, et nomment un antipape, Amédée VIII, duc de Savoie, qui prend le nom de Félix V. Enfin Nicolas V fait cesser le nouveau schisme et reste seul possesseur de la chaire de Saint-Pierre [2].

Il semble que tant et de si grands désordres ne dussent pas laisser à la papauté le temps de songer aux lettres et aux arts. Il n'en fut rien, elle leur voua au contraire une constante sollicitude. L'Église s'enflamma pour cette société païenne qu'elle avait maudite. Inno-

1. Martin V (Colonna), 1417.
2. 1447-1455.

cent VII fit revivre l'université romaine, et eut successivement pour secrétaire le Pogge [1] et Leonardo d'Arezzo. Le Grec Philargi, qui devint pape sous le nom d'Alexandre V, fut un des hommes les plus savants de son temps. Eugène IV se montra également épris de toutes les productions de l'intelligence. Ce fut lui qui appela Masaccio à Rome. Quant à Nicolas V, il le faut nommer parmi les plus grands papes de la Renaissance. C'est à lui qu'on doit la fondation de la Bibliothèque vaticane. Il avait envoyé des savants en Orient, en Grèce, en France, en Angleterre et en Allemagne, pour y recueillir des manuscrits. Il fit traduire en latin Diodore de Sicile, Xénophon, Hérodote, Thucydide, Polybe, Appien d'Alexandrie, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la *Géographie* de Strabon, Aristote, Ptolémée, Platon, Théophraste et la plus grande partie des Pères grecs. Vertueux, libéral, érudit, il encourageait également les artistes et les savants. Beato Angelico fut son peintre de prédilection, et leur mémoire est inséparable dans la délicieuse petite chapelle du Vatican. Il sut attirer et retenir autour de lui Lorenzo Valla [2], Filelfo [3], Giannozzo Manetti, Guarino de Vérone [4], Perotti [5], etc. A

1. Poggio Bracciolini.

2. Nicolas V remit de sa main à Lorenzo Valla cinq cents écus d'or pour sa traduction de Thucydide.

3. Nicolas V offrit à Filelfo une maison à Rome, une terre et dix mille écus d'or, pour le décider à traduire en vers latins l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

4. Guarino de Vérone reçut quinze cents écus d'or pour sa traduction de Strabon.

5. Perotti eut cinq cents ducats pour sa traduction de Polybe.

Rome, il fit autant pour la conservation des monuments antiques que pour l'embellissement de la cité sainte, et s'il ne put réaliser les vues gigantesques qu'il avait sur la transformation du mont Vatican, il releva de leurs ruines les églises de Sainte-Praxède, de Saint-Théodore et le Panthéon d'Agrippa.

Dans cette première moitié du XVe siècle, la tourmente de l'Église n'enlève rien à l'agitation de l'Italie. La Renaissance n'en est pas moins partout proclamée par l'intermédiaire de l'antiquité. — Dans le Nord, l'héritage de Jean Galéas Visconti dépérit promptement entre les mains débiles de ses fils, Jean-Marie et Philippe-Marie. L'un est massacré après dix ans de règne; l'autre se console de son incapacité politique en se faisant lire Dante et Tite-Live[1]. Il meurt en 1447, sans autre héritier qu'une fille naturelle, mariée à un grand capitaine, François Sforza, qui s'élève alors à la souveraineté. — La cour des princes d'Este, à Ferrare, était célèbre déjà par l'accueil qu'on y faisait aux choses de l'esprit. Guarino de Vérone avait élevé le fils du marquis Nicolas III, Lionel, qui arrive au pouvoir en 1441, et s'entoure aussitôt d'artistes, de savants, de philosophes et de poëtes[2]. — Jean-François Gonzague faisait également de Mantoue un des centres brillants de l'Italie[3]. — De même les Malatesta à Rimini, — les

1. Il avait attiré près de lui le savant Filelfo.

2. On a de ce prince deux sonnets, meilleurs que ceux de la plupart des poëtes contemporains. (*Rime de' poeti Ferraresi.*)

3. C'est à Mantoue que Vittorino da Feltro fonda sa *Maison Joyeuse*, le modèle le plus achevé d'éducation civile et littéraire.

Montefeltro à Urbin. — A Naples, après les longs et sanglants démêlés qui avaient suivi les adoptions successives de Jeanne II, Alphonse avait triomphé de René d'Anjou, et disputait dès lors les savants et les artistes aux autres cours de l'Italie. Quinte-Curce et Tite-Live étaient ses auteurs favoris. Il avait rassemblé une collection fameuse de manuscrits. Côme de Médicis fit la paix avec lui en lui donnant un beau manuscrit de Tite-Live.

Mais la Renaissance allait jeter sur Florence un éclat devant lequel toutes les gloires rivales devaient pâlir. La démocratie florentine s'habituait insensiblement à la protection d'une famille riche, généreuse, puissante, ambitieuse. Sylvestre de Médicis avait été gonfalonier en 1378, puis renversé par les Albizzi et proscrit en 1381. Bientôt son fils Jean avait rétabli la fortune politique de sa maison et l'avait assise sur de larges bases, à force de libéralité, de modération, de bonté, de sagesse en toutes choses [1]. Lorsqu'il mourut en 1428, son fils Cosme lui succéda dans la charge de gonfalonier [2]. Cosme ajouta encore, par une habile administration, à ses immenses richesses. Un moment exilé par l'influence des Albizzi, il alla à Venise, où il mena pendant une année une existence souve-

1. Jean de Médicis fut gonfalonier en 1421, et resta dans cette dignité jusqu'à la fin de sa vie.

2. Cosme avait accompagné le pape Jean XXIII au concile de Constance (1414), l'avait racheté de sa captivité, et lui avait donné asile à Florence.

raine [1], puis revint à Florence plus puissant que jamais, et fut dès lors investi d'une autorité presque absolue. Dès que le pouvoir ne lui fut plus contesté, il se livra tout entier à la générosité de ses goûts. Il s'entoura d'artistes, de poëtes, de philosophes, envoya des savants dans toutes les parties du monde connu, pour y chercher des manuscrits et des antiquités, et mit au service de cette noble ambition toute l'étendue de ses relations commerciales, en Europe et jusqu'en Asie. La chute progressive et inévitable de l'empire d'Orient lui facilitait l'acquisition d'une foule de manuscrits grecs, arabes, hébreux, chaldéens, syriaques et indiens. On retrouve aujourd'hui dans la Bibliothèque Laurentienne ces inappréciables trésors.

Un autre Florentin, Niccolo Niccoli faisait le même emploi de sa fortune, mais elle n'y pouvait suffire. Il mourut insolvable, après avoir rassemblé huit cents manuscrits grecs, latins, orientaux. Aussitôt Cosme paye les dettes de Niccoli, place cette riche bibliothèque, *pour l'usage public*, dans le couvent des Dominicains de Saint-Marc, qu'il venait de faire construire avec magnificence par Michelozzo, et en confie la garde à un prêtre pauvre, humble, savant, Tommaso da Sarzanna, qui devait être bientôt Nicolas V.

1. Il avait emmené avec lui à Venise l'architecte Michelozzo, auquel il fit construire une bibliothèque pour le monastère des Bénédictins de Saint-George. Il l'orna ensuite magnifiquement et la remplit de livres. — Michelozzo dessina aussi pour Cosme les principaux monuments de Venise.

Cosme agissait en tout avec la même grandeur. Lors de la translation du concile de Ferrare à Florence, il avait offert une hospitalité royale aux cardinaux et aux prélats, au patriarche grec et à ses métropolitains, au pape Eugène IV et à l'empereur d'Orient Jean Paléologue. Les savants grecs, venus à ce concile[1], trouvèrent Florence familiarisée déjà avec leur langue. Dès la fin du XIVe siècle, Emmanuel Chrysoloras avait poursuivi la pensée de Boccace, et c'est de son école qu'étaient sortis les Ambrogio Traversari, les Leonardo Bruni d'Arezzo, les Giannozzo Manetti, les Palla Strozzi, les Poggio, les Filelfo, qui formaient à Florence une véritable académie grecque[2]. Gemiste Plethon pose le premier la doctrine de Platon en face de la philosophie d'Aristote qui triomphait encore dans l'école. Des adeptes nombreux, empressés, fervents, se pressent autour du brillant professeur. Cosme lui-même devient un des plus zélés sectateurs du platonisme; il fonde, sous la direction du jeune Marcile Ficin, une école où l'on s'écarte pour la première fois des méthodes scolastiques, et l'on croit voir refleurir, dans la villa des Médicis, les vertes allées du jardin d'Académus. Aussi, lorsqu'en 1553, l'empire d'Orient

1. Il s'agissait, dans ce concile, de rallier l'Église grecque à l'Église romaine. Le patriarche et l'empereur grecs se soumirent, et Eugène IV fut unanimement reconnu comme successeur unique et légitime de saint Pierre. Mais cette réunion des deux Églises ne fut qu'éphémère.

2. Le Grec Chrysoloras avait ouvert son école en 1396. Il mourut en 1415.

tombe sous les coups de Mahomet II, c'est surtout à Florence que les savants grecs viennent se réfugier. Cosme n'était pas moins passionné pour les arts que pour la philosophie. Ce fut sous son patronage que Michelozzo Michelozzi et Brunelleschi enrichirent Florence de ses plus beaux monuments. Masaccio et Filippo Lippi furent ses peintres de prédilection ; et parmi les sculpteurs qu'il affectionna, il suffit de citer Ghiberti et Donatello. Enfin, tandis que les savants grecs réunis à Florence répandaient le goût des philosophes, des orateurs et des poëtes de l'antiquité, les marbres, les bronzes, les camées et les vases antiques remplissaient le palais des Médicis, et enseignaient aux générations nouvelles les traditions sévères des beaux temps d'Athènes, de Corinthe et de Rome. Cosme fut nommé par les Florentins le *Père de la patrie;* nous devons le placer à la tête des promoteurs les plus zélés de la Renaissance.

C'est au moment d'un tel enthousiasme pour la science et pour l'art que parurent à la fois l'imprimerie et la gravure. La première passa rapidement d'Allemagne en Italie, et se fixa de préférence à Milan et à Venise. La seconde prit rang parmi les arts au centre même de la péninsule, à Florence, où l'art se montrait le plus entreprenant, le plus actif et le plus fécond.

Le XIVe siècle avait été pour les lettres italiennes le siècle du génie par excellence. Or comme les œuvres de génie sont rares, la mémoire des hommes suffit à les contenir. Le XVe siècle, au contraire, fut un siècle

d'érudition substantielle, conservatrice, mais abondante, prolixe, diffuse et que la faible main des copistes n'aurait pas suffi à perpétuer. Le XIV[e] siècle put se passer de l'imprimerie; sans elle, Dante, Pétrarque et Boccace auraient conservé leur popularité. Mais l'imprimerie devenait indispensable au XV[e] siècle; c'est grâce à elle que le travail immense de cette époque n'a pas été perdu pour les générations suivantes et qu'il a été profitable aux progrès des modernes autant qu'à la gloire de l'antiquité. Toutes les forces intellectuelles se portèrent alors vers l'étude des anciens. On se complut dans la langue latine; on se passionna pour la langue grecque. Jean de Ravenne, adopté par Pétrarque et chéri de Chrysoloras, commande à cette génération chercheuse. Guarino de Vérone, disciple de Jean de Ravenne, écrit la vie d'Aristote et de Platon, compose des grammaires grecque et latine, traduit une foule d'ouvrages grecs[1], retrouve le premier les poésies de Catulle, et forme au goût des lettres classiques un nombre infini d'élèves, parmi lesquels il importe de nommer Alde Manuce. Jean Aurispa, après avoir séjourné à Constantinople et en Grèce, rapporte à Venise deux cent trente manuscrits grecs, entre autres les poésies de Callimaque, de Pindare, d'Appien et d'Orphée, les œuvres de Platon, de Proclus, de Plotin, de Xénophon, de Diodore de Sicile, de Procope, de Lu-

1. Entre autres la *Géographie* de Strabon et quelques-unes des *Vies* de Plutarque.

cien, etc.; le pape Eugène IV le trouve à Florence[1] et se l'attache comme secrétaire[2]. Gasparino Barzizza, Ambrogio Traversari ont même zèle pour l'antiquité. Leonardo Bruni d'Arezzo traduit en latin les *Harangues* de Démosthène, les *Opuscules* de Plutarque, des fragments de Platon, de Xénophon, de saint Basile[3]. Le noble vénitien Francesco Barbaro découvre plusieurs discours de Cicéron, le poëme de Silius Italicus, celui de Manilius, les *Bucoliques* de Calpurnius, un livre de Pétrone, Columelle et Ammien Marcellin. Gherardo Landriani, évêque de Lodi, met la main sur le *de Oratore* de Cicéron, et un frisson d'allégresse parcourt l'Italie. Lorenzo Valla traduit Thucydide, une partie d'Hérodote et d'Homère[4]. Vittorino da Feltro résume, dans sa *Maison Joyeuse,* le type le plus parfait de l'éducation libérale[5]. Filelfo commente Homère, Tite-Live, Cicéron, Térence, Thucydide, Xénophon, et se voit sollicité concurremment par l'empereur grec, par le pape Eugène IV, par le duc de Milan, par le roi de Naples, par Florence, Padoue, Bologne et Pérouse[6].

1. Lorsque le concile de Bâle eut été transporté à Florence, en 1438.

2. Nicolas V le confirma dans cette charge en 1447. Aurispa, né en 1369, mourut en 1459.

3. Il laissa en outre une vie de Dante et une vie de Pétrarque.

4. L. Valla mourut en 1457, à l'âge de cinquante-huit ans.

5. On enseignait, dans la *Maison Joyeuse,* la grammaire, la dialectique, l'arithmétique, les langues latine et grecque, le dessin, la composition musicale, le chant, la musique instrumentale, l'équitation, etc.

6. Francesco Filelfo était né le 25 juillet 1398, à Tolentino, dans la Marche d'Ancône. Il mourut à Florence, le 31 juillet 1481.

Poggio Bracciolini sauve de la ruine, dans l'abbaye de Saint-Gall, l'œuvre complète de Quintilien, l'*Architecture* de Vitruve, un ouvrage de Lactance[1], les trois premiers livres et la moitié du quatrième de l'*Argonautique* de Valérius Flaccus; il traduit l'*Ane* de Lucien, Diodore de Sicile et la *Cyropédie* de Xénophon. Après avoir fait des études considérables sur les antiquités de Rome et de la campagne romaine, il s'était entouré, dans sa retraite de Valdarno, non-seulement d'une nombreuse bibliothèque, mais de collections de bustes, de statues, de médailles et de camées antiques. La seigneurie de Florence, en décrétant que le Pogge et ses enfants seraient exempts de toute charge publique, honora dignement un des travailleurs les plus infatigables de la Renaissance[2]. Tel est le mouvement scientifique de la première moitié du XVe siècle. L'esprit se porte avec passion vers les lettres antiques, traite la langue nationale avec une dédaigneuse indifférence, va presque jusqu'à l'oublier, et ne produit rien d'original. C'est le règne des érudits, des philologues, des commentateurs, et les accents patriotiques de Dante ne parlent plus au cœur de l'Italie.

Il en fut autrement pour les arts. Sans perdre la trace de l'antiquité, ils conquirent l'indépendance. En

1. *De Utroque homine.*

2. Le Pogge a laissé une histoire de Florence, qui va de 1350 à 1455. Il avait assisté au concile de Constance, et avait vu brûler Jean Huss et Jérôme de Prague, qu'il eut le courage de comparer à Socrate et à Mucius Scævola. Il mourut le 30 octobre 1459.

eux se réfugièrent alors l'âme et la grande poésie de la Renaissance.

Masolino da Panicale ne s'était pas contenté des leçons de Starnina; il avait été à Rome, à la source même de l'antiquité, et les sévères études auxquelles il s'était livré, loin d'effacer ses qualités personnelles, les avaient agrandies. Son style avait pris plus d'ampleur, son dessin plus de précision, son modelé plus de relief, la suavité des horizons romains avait ajouté à sa couleur une harmonie particulière. Mais si l'antiquité se manifeste çà et là dans l'œuvre de Masolino, ce n'est que superficiellement, et l'esprit de l'art classique ne pénètre pas encore dans l'intelligence de ce peintre[1]. La même observation se peut presque répéter à propos de la plupart des maîtres qui travaillent en Italie pendant la première moitié du xve siècle. Un grand nombre vint à Rome. Tous se préoccupèrent de l'antiquité. Mais l'antiquité ne marqua sur aucun d'eux sa forte empreinte. L'art n'était pas encore assez maître de lui-même, pour bien comprendre la valeur des anciens modèles. Il cherchait la science, et ne la possédait pas encore. Il lui fallait d'abord retrouver complétement la nature, et elle ne se livrait pas tout d'un coup. Les peintres, timides encore, la représen-

1. Masolino, né vers 1403, mourut vers 1440. D'intéressantes peintures de cet artiste ont été découvertes, en 1843, dans le chœur d'une église de Castiglione d'Olona, dédiée à Notre-Dame du Rosaire, à saint Laurent et à saint Étienne. (Voir la note des éditeurs de Vasari, t. III, p. 138. Le Monnier, Firenze, 1848.)

taient telle qu'ils la voyaient, par fragment, petit à petit, sans ensemble, naïvement, sans grandeur d'interprétation. Les marbres antiques recélaient une nature trop abstraite pour qu'on en pût reproduire aussitôt la haute poésie. Avant d'arriver à une synthèse aussi parfaite, il fallait procéder par voie d'analyse. Tous ces détails, toutes ces minuties, qui font partie de la nature, mais qui ne sont pas la nature, il fallait les connaître et s'y attacher d'abord, pour en concevoir ensuite la puérilité pittoresque, pour procéder alors par élimination, et n'admettre finalement que les traits principaux à l'aide desquels les anciens ont représenté des idées générales. L'art grec est véritablement universel ; il réalise l'idéal humain par excellence, et tout homme habitué à réfléchir sur lui-même est apte à le comprendre. L'art italien contemporain de Cosme et de Nicolas V n'a ni cette puissance ni cette universalité ; il n'est ni de tous les temps ni de tous les lieux ; il appartient en propre à un pays et à une époque, et pour en bien apprécier les qualités exquises, il faut connaître l'Italie et le XVe siècle. Ce n'est qu'au commencement du siècle suivant, et avec Raphaël, que l'art de la Renaissance, sans perdre de vue le but chrétien qu'il devait poursuivre, arrivera à l'intelligence complète des traditions classiques recueillies au sein des catacombes, par les soins des premiers martyrs.

Le commencement du XVe siècle travaille donc d'après les principes du XIVe, en les élevant encore. Cependant la science vient bientôt au secours de l'art :

Paolo Uccello, soutenu par Euclide, que lui traduit le mathémathicien Manetti, applique à la peinture les lois de la perspective[1]. Francesco Pesello apporte une vivacité nouvelle dans la représentation des animaux[2]. Antonio da Ferrara[3] s'attache à mettre de la variété dans les têtes. Dello approfondit l'homme physique et accuse les muscles avec une précision nouvelle; mais malgré son amour de la mythologie, il demeure le peintre des coutumes locales[4]. Aucun de ces artistes ne va au cœur de la nature, aucun ne pénètre jusqu'à l'antiquité. Au moins peut-on dire d'eux ce qu'on ne saurait appliquer aux lettrés contemporains : ils ne font pas de plagiats; ne pouvant atteindre jusqu'aux anciens, ils restent eux-mêmes, gardent leur manière de voir, sauvent leur originalité et continuent à parler la langue nationale. Ils sont tous encore de la famille de Giotto. Ils continuent la révolution inaugurée par le maître. Ils substituent aux types vagues, indécis, immobiles des peintres byzantins, qui persistaient encore, une imitation de la réalité de plus en plus fidèle et vraie, naïve et spontanée, gracieuse et simple. Mais, pour triompher complétement, il fallait, aux qualités acquises déjà, ajouter un degré supérieur de correction et de clarté, mettre plus d'enchaînement dans les idées,

1. Paolo Uccello avait cinquante-quatre ans en 1450. Il vécut jusqu'en 1479.
2. Le Florentin Pesello, né en 1380, mourut en 1457.
3. Il mourut vers le milieu du xve siècle.
4. Dello mourut jeune encore vers 1455.

donner aux figures plus de mouvement, un caractère plus ouvertement personnel, imprimer aux draperies plus de souplesse, dévoiler les secrets de la perspective aérienne, faire parler la chair et satisfaire en tout l'esprit sans le troubler jamais. Ces conquêtes[1] furent assurées à la peinture par Tommaso Guidi di san Giovanni, que la postérité a adopté, sous le nom de Masaccio, comme le plus illustre représentant de l'art italien depuis Giotto.

Masaccio devint maître tout à coup, très-jeune et comme par miracle. Né en 1402, il mourut en 1443. C'est un rapide rayon de lumière qui traverse une époque en voie de formation, l'éclaire et disparaît après lui avoir ouvert une carrière nouvelle remplie de trésors inconnus. Génie original et toujours créateur, il débarrassa l'art de toutes les entraves qui l'arrêtaient encore. Il donna à ses figures un relief admirable et les doua véritablement de la vie. En les regardant, on put répéter après Dante :

Morti li morti, e i vivi parean vivi[2].

Quoiqu'il observe scrupuleusement la vérité, l'art chez lui prend le pas sur la nature. La plupart de ses person-

1. Elles avaient été assurées déjà, pour l'architecture, par Léon Baptiste Alberti, Brunelleschi, etc.; pour la sculpture, par Ghiberti, Donatello, etc. Nous répéterons ici, pour qu'on ne la perde pas de vue, l'observation que nous avons faite en commençant : « Cette in- « troduction devant servir de base à l'étude que nous essayons sur « le plus grand des peintres, c'est seulement de peinture dont nous « avons à parler. »

2. *Purgator.*, cant. XII, v. 67.

nages sont des portraits; mais par la beauté supérieure dont il les marque, il résume en eux l'idée fondamentale d'un sujet. Il aimait Cosme de Médicis et travaillait avec lui pour la gloire de la Renaissance. Cosme ayant un moment disparu de Florence, Masaccio vint à Rome et trouva dans Eugène IV un patron digne de lui[1]. C'est alors que l'antiquité se révéla à lui. Il comprit aussitôt que le peintre, tout en imitant la nature, doit choisir en elle et l'interpréter, chercher surtout des types généraux propres à résumer des idées générales. A son retour à Florence, il mit à profit ce haut enseignement et le fixa dans la chapelle des Brancacci, à l'église *del Carmine*. Ce que son maître Masolino da Panicale n'avait pas vu, Masaccio le fit toucher du doigt à ses contemporains et à ses successeurs. C'est à cet effort de génie que la Renaissance dut de pouvoir rompre définitivement avec le moyen âge. Dès lors, sans renoncer à sa manière de voir, elle contracta avec l'antiquité l'alliance féconde d'où devaient sortir les plus rares chefs-d'œuvre.

On a dit quelquefois que cette alliance avait été fatale à la Renaissance. Mais on a appuyé cette assertion sur des preuves médiocres ou insuffisantes, sur le témoignage d'artistes secondaires ou appartenant déjà à la décadence. Deux forces convergeant vers une résultante commune, si l'une absorbe l'autre, l'accord

1. Les fresques qu'il a laissées dans la basilique de Saint-Clément sont le témoignage éloquent de son passage dans la Ville éternelle.

disparaît. Le jour où la forme antique étouffa le génie moderne, la Renaissance fut frappée d'inertie, il ne resta plus que de froids pastiches empruntés à une époque dont on n'avait ni l'esprit, ni le goût, ni les mœurs. Mais tant que les conditions de cette alliance furent sévèrement maintenues, tant que chacune des parties conserva rigoureusement son indépendance et ses droits, l'art se maintint à un niveau qu'il n'a pas dépassé et qu'il ne dépassera probablement jamais. L'humanité est un étrange assemblage d'erreur et de vérité : en elle le bien et le mal se heurtent et luttent sans cesse, sans que ni l'un ni l'autre puissent triompher jamais. Quand nous croyons posséder la vérité, nous nous trompons ; nous ne faisons que l'entrevoir, et une grosse part d'erreur vient aussitôt obscurcir le pur rayon dont notre intelligence était comme éblouie. Que l'homme poursuive un but politique ou qu'il s'élance à la recherche du beau, il part d'un principe qui le conduit à un sommet pour le précipiter bientôt dans un abîme. L'idée monarchique, après avoir donné au peuple un père, lui inflige un tyran ; les républiques commencent par l'âge d'or et finissent dans l'anarchie sanglante. L'art classique, qui eut sa source dans l'anthropomorphisme païen, réalisa la plus grande somme de beauté plastique ; mais il portait en lui le germe de sa décadence, et il dégénéra pour avoir substitué partout la nature et l'homme à Dieu. L'art du moyen âge ne put grandir, parce qu'il partit d'un principe diamétralement

opposé : en haine du paganisme, il nia la matière ; le mysticisme en lui étouffa la forme, et il ne permit pas à l'homme de se considérer dans sa véritable noblesse. La Renaissance à son tour tenta de concilier ces éléments opposés ; elle voulut, sans abdiquer le spiritualisme chrétien, relever l'homme physique dans la dignité de son antique institution. L'alliance de l'âme moderne et de l'esprit antique, telle est la base sur laquelle vont s'appuyer les hautes manifestations de cette brillante époque. Mais la Renaissance elle-même n'échappera pas à la loi fatale de l'humaine instabilité ; autrement nous ne la comprendrions pas, elle serait au-dessus de notre portée. La perfection un moment entrevue, l'abus viendra poser sa main pesante sur le monument que l'on croyait inébranlable, et l'édifice humain, toujours élevé sur un sable mouvant, s'écroulera, ne laissant que des ruines auxquelles nous rattacherons encore avec effusion notre espérance.

Mais revenons aux fresques de Masaccio. Il est difficile de rien voir de plus beau que Néron ordonnant le supplice des apôtres saint Pierre et saint Paul. Les personnages de la suite de l'empereur sont d'une remarquable simplicité. On retrouve dans ces sujets les mâles beautés des marbres et des intailles antiques, rehaussées par un sentiment plus élevé de justice et de dignité morale. L'artiste chrétien, sans rien enlever à la majesté du juge, la fait pâlir devant la grandeur des martyrs. Toutes les parties de ces tableaux s'enchaînent avec rigueur. Les groupes sont distribués

avec une souveraine sagesse. La science du nu se montre avec évidence sous les amples draperies. Le pinceau est ferme, la couleur est franchement harmonieuse, sans concession ni mollesse. Il ne manque à ces figures que la parole pour être vivantes, dit Vasari, et Mengs ajoute très-judicieusement : « Les âmes y sont « aussi bien dépeintes que les corps. » Masaccio eut le courage d'aborder toutes les difficultés et le bonheur d'en triompher. On peut lui appliquer ce mot de Pline : *Jam perfecta sunt omnia* [1]. Il laissa loin derrière lui les efforts de ses devanciers, et fixa pour ses successeurs le type d'une doctrine à laquelle, sous peine de s'égarer, tous devaient se rallier. La plupart des grands artistes qui suivirent sont venus méditer tour à tour devant les fresques de la chapelle des Brancacci. L'expression des têtes de Masaccio est admirable et fait pressentir Raphaël.

En même temps que Masaccio, vivait un artiste qui était un saint. Fra Giovanni de Fiesole [2], élève (dit-on) de Starnina, avait accompli déjà la majeure partie de son œuvre, quand l'apparition des peintures de Masaccio lui révéla une supériorité devant laquelle il s'inclina avec une humilité touchante. On le vit alors, lui si grand déjà, lui dont, à certains égards, la sublimité n'a jamais eu d'égale, se faire volontairement petit, et venir étudier, comme un simple écolier, les fresques d'un peintre plus jeune que lui de quinze ans.

1. Il eut une rare intelligence de la perspective et des raccourcis.
2. Fra Giovanni était né en 1387; il mourut en 1455.

Sa nature cependant, loin de le pousser dans les voies nouvelles, le ramenait vers le mysticisme d'un autre âge, et s'il fallait chercher des ancêtres à un pareil génie, c'est plutôt vers Giotto qu'il faudrait remonter. Sans atteindre peut-être, au point de vue pittoresque, à la perfection générale de Masaccio, Fra Giovanni éleva l'art à la hauteur du ciel. Ses tableaux semblent peints par la main des anges. Sa manière réunit le charme et le précieux de la miniature à l'ampleur de la grande peinture. Ses attitudes sont modestes, son expression est religieuse, naturelle, pathétique; l'ensemble de ses figures est d'une exquise élégance. Loin de dédaigner la science, il travaillait sans cesse à devenir plus savant. Il représente admirablement l'art mystique dans sa sincérité, dans sa foi, exempt d'ignorance, naïf sans affectation. Les saints venaient poser devant lui, parce que lui-même était un saint. Son inspiration est un miracle de la Grâce, et c'est avec raison que Vasari dit de ses figures : *tanto belle che pajano veramente di paradiso* [1]. L'entraînement qui portait le XVe siècle vers le paganisme pouvait avoir déjà quelque chose d'excessif et d'effrayant pour l'avenir de la Renaissance. Beato Angelico vint à temps pour protester contre l'emportement général, pour rappeler que la

1. *E nel vero, non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù come fu quella di Fra Giovanni, se non in uomo di santissima vita... Dicono alcuni, che Fra Giovanni non avrebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crocifisso che non si bagnasse le gote di lagrime...* (Vasari, t. IV, p. 36, 37, 39; éd. Le Monnier, 1848.)

plus belle poésie est en même temps la plus pure, celle qui établit entre l'âme et Dieu un échange perpétuel de confiance et d'amour.

Cosme de Médicis avait entouré d'une pieuse affection Fra Giovanni de Fiesole. Il aima aussi un autre moine, qui déshonora sa robe, mais qui fut une des gloires de l'art au xve siècle. Fra Filippo Lippi[1], élève et continuateur de Masaccio, répandit, dans les pérégrinations de sa vie aventureuse et désordonnée, les principes nouveaux exposés avec tant d'éclat dans la chapelle des Brancacci. Les tableaux de Fra Filippo accusent en maints endroits la légèreté de son caractère et le peu de temps qu'il donnait aux études sérieuses. Tout en poursuivant l'œuvre de Masaccio, il est loin d'avoir la même autorité. Mais on ne saurait demeurer indifférent à la beauté douce, facile, entraînante, qui émane de ses principales compositions. Son imagination, pleine de richesse, a quelque chose aussi de grandiose. Ses draperies manquent un peu de simplicité, mais elles flottent si agréablement autour des formes sveltes qu'elles accusent! On ne saurait dire que cet artiste ait médité l'antiquité; cependant il la connaît : il l'a vue à Rome, à Naples, à Florence, partout en Italie, et il en a conservé le souvenir. Cela est manifeste surtout dans ses grandes fresques de Spolète et de Prato. Il y a là de merveilleuses parties[2], et l'Hérodiade qui danse au banquet d'Hérode Antipas est digne

1. Né vers 1412, mort en 1469.
2. Témoin le portrait du peintre et celui de Fra Diamante.

à la fois des beaux temps de la Renaissance et de l'antiquité. En général, les figures de Filippo Lippi ont une élégance, une finesse, une grâce, qui leur sont particulières, et qu'on ne rencontrerait pas même dans Masaccio. Raphaël, lorsqu'il étudiera le maître, regardera aussi l'élève ; il admirera l'un, se laissera séduire par l'autre, et des deux gardera quelque chose.

Il faudrait sans doute multiplier les exemples, et nommer aussi, parmi les vaillants artistes de la première partie du xve siècle, Pesellino et Fra Diamante, à côté de Filippo Lippi; Gentile da Fabriano et surtout Benozzo Gozzoli [1], à côté de Beato Angelico; le Napolitain Donzello, et bien d'autres encore. Mais nous ne faisons pas ici l'histoire de l'art, et ce serait encombrer notre sujet sans l'éclairer davantage. Toutefois, il y a deux hommes dont il faut parler encore : c'est d'abord Francesco Squarcione, parce que ses rapports avec l'antiquité ont exercé une grande influence sur les écoles du Nord de l'Italie; c'est ensuite Pietro della Francesca, parce que sa science et sa sincérité ont fait école aussi, parce que surtout il travailla à Urbin et que Raphaël, après l'avoir étudié, a été jusqu'à s'inspirer de ses œuvres.

Vasari n'a pas écrit l'histoire de Squarcione [2]; mais le nom de cet artiste revenant plusieurs fois avec importance dans le cours de la vie des peintres,

1. Gozzoli était né en 1424. Vasari dit de l'œuvre de ce peintre : « Elle est capable d'effrayer toute une légion d'artistes. »

2. Squarcione naquit en 1394.

il est impossible de méconnaître l'influence exercée par ce maître sur l'art de son temps. Né à Padoue, il voyagea dans toute l'Italie et séjourna longtemps en Grèce. Il recueillit une foule d'ouvrages antiques, copia ou fit mouler ceux qu'il ne pouvait acquérir, et revint se fixer dans sa ville natale. Son atelier, qui était à la fois un précieux musée, fut bientôt populaire, et de nombreux disciples y accoururent. Squarcione eut la gloire de découvrir un simple pâtre, Andrea Mantegna, et la générosité de l'adopter pour son fils [1]. En présence de ce précoce génie, il eut en outre la modestie de comprendre l'insuffisance de ses propres leçons [2], et confia son élève à l'antiquité. C'est ainsi que l'Italie lui dut sans doute quelques-uns de ses plus beaux modèles et assurément un de ses plus grands artistes [3].

Depuis l'époque où Dante proclamait Oderigi « la « gloire d'Agubbio [4], » l'art avait été peu encouragé dans le duché d'Urbin. Ce fut seulement vers le milieu du xve siècle que Frédéric, duc de Montefeltro, prit un rang honorable parmi les Mécènes italiens. Ne trouvant pas dans son duché les principes régénérateurs, il appela à lui les artistes des diverses parties de la

1. Messer Leonico Timeo, philosophe grec, annonce cette nouvelle dans une lettre latine adressée à Messer Girolamo Campagnuolo.

2. En regardant l'unique gravure qu'on possède de Squarcione, on voit de suite quelle distance énorme il y a entre lui et Mantegna.

3. Squarcione introduisit le premier, dans l'art de la Renaissance, les grotesques, qu'il emprunta à l'antiquité. Filippo Lippi, Mantegna, etc., ne pratiquèrent qu'après lui ce genre nouveau.

4. *Purgator.*, cant. XI.

péninsule, Lorenzo de Salerne, le Vénitien Carlo Crivelli, etc., et s'attacha surtout Pietro della Francesca[1], l'un des esprits les plus réfléchis de cette époque. Géomètre et mathématicien, Pietro apportait sans doute des habitudes trop rigoureuses dans la pratique de son art; cependant le calcul n'étouffait pas en lui l'inspiration, il y avait dans son âpreté une naïveté touchante, et sa correction, bien que voisine de la sécheresse, ne nuisait pas à son originalité. Les peintres de la Toscane et de l'Ombrie s'améliorèrent à ses leçons, et dire que Luca Signorelli et Pérugin furent ses élèves, c'est presque rattacher à lui Michel-Ange et Raphaël. Pietro avait travaillé à Rome sous Eugène IV et sous Nicolas V, et n'avait pu demeurer insensible aux exemples dans lesquels l'antiquité sait allier constamment avec tant de bonheur la science et l'art. Toutefois, cet accord harmonieux n'avait pu maîtriser la rigidité de sa nature, et si son style s'était agrandi, sa manière n'avait pas changé. Il fut un des premiers peintres d'histoire de la Renaissance italienne. Il avait certainement étudié les bas-reliefs des sarcophages antiques, ainsi que les vastes compositions des colonnes Trajane et Antonine. Aussi le voit-on reproduire scrupuleusement les costumes, les ajustements,

1. Né au commencement du XVe siècle. Sa mère était une pauvre paysanne de Borgo San Sepolcro. Elle s'appelait Françoise, et était veuve depuis quelques jours lorsqu'elle mit son fils au monde. Pietro n'eut d'autre nom d'abord que celui de fils de Françoise (*della Francesca*), et plus tard l'artiste tint à honneur de ne rien changer au surnom qui avait charmé ses jeunes années.

et se préoccuper en tout de la vérité historique. Malheureusement ses fresques du Vatican ont dû s'effacer derrière celles de Raphaël, et les tableaux qu'il avait peints à Urbin ont également disparu. Mais ce qui a survécu de cet homme éminent à Arezzo et à Borgo San Sepolcro suffit encore pour le juger, pour comprendre combien son enseignement a été fécond en heureux résultats, pour voir enfin que l'Urbinate lui-même en a fait son profit. Le Sanzio, n'ayant pu fléchir la volonté de Jules II, fit copier les ouvrages de Pietro, qui allaient être sacrifiés dans la *Chambre de la Signature;* il conserva toujours un pieux souvenir de cet artiste, et lorsqu'il eut à peindre, dans la dernière chambre du Vatican, la *Vision* et la *Bataille de Constantin,* il se rappela que Pietro della Francesca avait représenté les mêmes sujets à Arezzo, et ne dédaigna pas, à ce qu'il semble, de consulter ces œuvres considérables [1].

Tel fut, en résumé, le mouvement de la Renaissance italienne jusqu'au milieu du xve siècle. Nous allons le voir se continuer avec rapidité, sous l'influence de plus en plus dominante de l'antiquité.

La langue grecque était définitivement acclimatée

1. Pietro della Francesca ne mourut qu'en 1484; mais comme il fut aveugle pendant les vingt-six dernières années de sa vie, il était mort pour l'art dès l'année 1458. Il a laissé sur la lumière et sur la géométrie des traités dont les manuscrits se trouvent à la bibliothèque du Vatican. Selon Vasari, il avait en outre composé des dissertations sur les applications diverses des mathématiques à la perspective et à l'étude des raccourcis. Luca Pacioli, élève et continuateur de Pietro, en s'attribuant ces ouvrages et en les publiant sous son nom, aurait usurpé une partie de la gloire de son maître.

en Italie. Les savants, divisés en deux camps, tenaient, les uns pour Aristote, les autres pour Platon. Ce fut le vieux Gémiste Pléthon qui ouvrit la lutte. Il prétendit qu'il fallait renoncer au Portique pour entrer à l'Académie, et se répandit en invectives contre les péripatéticiens. C'était oublier complétement l'œuvre philosophique de Dante. La querelle s'envenima encore entre le cardinal Bessarion et George de Trébizonde. L'un, partisan de Platon, avait doté Venise de la riche collection de manuscrits grecs qui fut le premier fonds de la bibliothèque de Saint-Marc. L'autre[1], resté fidèle à Aristote, avait été secrétaire de Nicolas V, puis chassé de Rome pour la manière dont il avait traduit l'*Almageste* de Ptolémée, et définitivement disgracié par Pie II. Ces débats avaient lieu entre Grecs. L'Italie les suivait avec passion et se prononça généralement pour Platon. Elle fut entraînée par les papes Nicolas V et Pie II, et surtout par les Médicis. L'Académie platonicienne de Florence comptait chaque jour de plus fervents adeptes. Marsile Ficin chantait les hymnes d'Orphée, en s'accompagnant de la lyre antique. Non content d'avoir traduit Platon, il commentait Plotin, Jamblique, Proclus, Porphyre, et se familiarisait avec les ténèbres de l'école d'Alexandrie. Pic de la Mirandole, une des gloires de cette association, étonnait ses contemporains par l'éclat de sa prodigieuse et précoce

1. L'ouvrage de George de Trébizonde : *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis*, fut écrit en 1458 et imprimé à Venise en 1523.

érudition [1]. Christophe Landino associait au culte de l'idéal la passion de la poésie [2]. Pierre de Médicis avait suivi l'exemple de Cosme, protégé les lettres, encouragé les arts, et s'était montré sensible aussi à la philosophie platonicienne. Laurent le Magnifique enfin éleva à son comble la fortune de l'Académie fondée par son aïeul, et non content de suivre avec assiduité les travaux de ceux qui la composaient, il prit lui-même parmi eux un rang que la postérité ne lui a pas contesté.

Né le 1er janvier 1448, Laurent de Médicis avait reçu les leçons de Gentile d'Urbino [3], de Landino, du Grec Argyropile, de Marsile Ficin, et avait adopté pour ami Ange Politien, de six ans plus jeune que lui. A la mort de Pierre, il augmenta encore les immenses richesses de sa famille, et s'entoura des plus grands artistes. Plein de ferveur pour Platon, il renouvela en l'honneur du philosophe grec la fête annuelle que célébrait l'antiquité [4]. Il envoya en Orient Jean Lascaris, et il enrichit la bibliothèque fondée par Cosme d'une énorme quantité de manuscrits. Un moment détourné de ses chères préoccupations par la conjuration des

1. Né en 1463, il mourut à peine âgé de trente-deux ans, le 17 novembre 1494, le jour même où Charles VIII, se rendant à Naples, entrait à Florence.

2. Né en 1424, il mourut à quatre-vingts ans, en 1504. Il commenta Virgile, Horace et Dante, et traduisit en italien Pline le Naturaliste.

3. Depuis évêque d'Arezzo.

4. Cette fête, que l'antiquité avait célébrée depuis la mort de Platon jusqu'au temps de Plotin et de Porphyre, était interrompue depuis douze cents ans.

Pazzi [1], il triompha rapidement des ennemis que la haine de Sixte IV lui avait suscités en Toscane comme à l'étranger, enveloppa de nouveau Florence et l'Europe dans les chaînes dorées de sa politique, poussa le peuple vers les jouissances délicates de l'esprit et du goût, et se fit lui-même l'agent de ses plaisirs. Son culte pour les arts égalait son amour pour les lettres. Il honora la mémoire de Giotto par un monument qu'il fit élever dans l'église de Santa Maria del Fiore. N'ayant pu obtenir de Spolète les cendres de Filippo Lippi, il fit ériger dans cette ville un monument au grand artiste et chargea Politien d'en composer l'épitaphe. Il construisit l'église de San Lorenzo et le monastère de Fiesole. Il acheva la collection d'*antiques* commencée par Cosme, sous la direction de Donatello. Les médailles, les camées, les gemmes prirent place dans son palais, tandis que ses jardins se peuplèrent de statues, de bustes et de bas-reliefs. C'est là que de nombreux artistes, parmi lesquels il faut compter Michel-Ange, reçurent la plus magnifique hospitalité [2].

Le génie de l'Italie fut un moment concentré dans le génie florentin, et, devant l'éclat des Médicis, les autres maisons souveraines de la péninsule s'effacent presque aux yeux de la postérité. La Renaissance eut cependant partout de zélés promoteurs, et il serait injuste de ne pas nommer, même à côté de Laurent de

1. 26 avril 1478. Politien a raconté en latin cette conjuration.

2. Laurent de Médicis mourut à l'âge de quarante-quatre ans, dans les bras de Politien (1492).

Médicis, le roi Ferdinand à Naples, Hercule d'Este à Ferrare, les Malatesta à Rimini, les doges à Venise, et Jean-François II Gonzague à Mantoue. Urbin eut aussi, dans son duc, un des princes les plus parfaits de ce temps. Fréderic de Montefeltro, dont l'âme héroïque et candide se retrempait sans cesse dans la lecture de Plutarque et de Xénophon, déploya une rare intelligence dans la protection dont il entoura les arts. A Rome, de grands papes, tels qu'Eugène IV, Nicolas V, Pie II eurent malheureusement pour successeur un prêtre farouche, ignorant et cruel, Paul II, qui s'attacha avec férocité à persécuter les lettres, et se vengea de la science en faisant torturer les savants. Mais Sixte IV vint ensuite, et, malgré son népotisme, malgré ses intrigues politiques, malgré sa tentative homicide contre Laurent et Julien, fut un pape de la Renaissance. Il fit construire nombre de monuments empreints d'un beau caractère, aima les lettres, respecta l'antiquité, protégea Filelfo, accrut la bibliothèque du Vatican, et fit monter haut déjà le chêne des *la Rovere*, dont les rameaux allaient bientôt s'étendre sur toute l'Italie. Innocent VIII, ami du poëte Pontanus, se montra sensible aussi à la résurrection du génie grec et romain. Il affectionna Mantegna, et surtout Antonio Pollajuolo, auquel il confia le soin de lui élever un tombeau[1]. Enfin à Milan François Sforza fut favorable

1. Sur l'ordre d'Innocent VIII, Pollajuolo avait déjà exécuté en bronze le tombeau de Sixte IV.

aux arts et aux lettres. Son fils Galéas-Marie se rendit odieux et fut assassiné. Louis le More, par le patronage qu'il accorda à la Renaissance, essaya de faire oublier son usurpation[1]. Il bâtit et dota la célèbre université de Pavie, appela à lui Léonard de Vinci et Bramante. Mais voulant se venger du vieux roi Ferdinand, qui refusait d'approuver son crime, il commit un crime plus grand encore en appelant le roi de France à la conquête du royaume de Naples. L'ère des invasions étrangères fut ainsi rouverte. L'expédition de Charles VIII fut suivie promptement de celle de Louis XII. Louis Sforza y perdit le Milanais, et l'Italie la liberté. Un moment la science se tut au bruit des armes. Florence fut particulièrement châtiée. A Laurent de Médicis avait succédé son fils Pierre, sans talents, ni vertu, ni courage. Il s'enfuit à Venise, à l'approche de Charles VIII, et Savonarole s'empara du pouvoir. Les palais des Médicis furent pillés, et leurs innombrables richesses dispersées ou anéanties. Manuscrits, marbres, bronzes antiques, vases, camées, tout ce que trois générations d'hommes éclairés avaient rassemblé depuis un siècle, périt en un instant. Nous n'avons pas à considérer ici la grandeur des réformes entreprises par Savonarole; nous devons dire seulement que son passage fut un temps d'arrêt dans la marche de la Renaissance. Sans doute, à un certain point de vue, la parole du fougueux dominicain exerça

1. Louis le More avait fait disparaître son neveu Jean-Galéas-Marie, fils de Galéas-Marie.

sur l'art un effet salutaire ; elle le força à se respecter, l'arrêta sur une pente fatale et licencieuse. Mais Savonarole dépassa le but. Il alla trop au delà de ce qu'un zèle éclairé peut et doit se permettre, et dans la lutte qu'il soutint contre le paganisme il se laissa emporter jusqu'à la barbarie[1]. Dans le même temps, à Rome, Alexandre VI avait succédé au faible Innocent VIII, et souillait de toutes les hontes la chaire pontificale. Le bûcher de Savonarole, allumé par le pontife indigne, répand une lueur sinistre sur la fin du XVe siècle.

Au milieu des drames et des complications politiques, l'esprit de l'Italie s'enflamme de plus en plus à la recherche de l'antiquité. Flavio Biondo tente pour la première fois une restitution de Rome antique[2]. Bernardo Ruccellai laisse également une description de l'ancienne Rome[3]. En 1498, le dominicain Giovanni Nanni publie un vaste recueil d'antiquités[4]. Francesco Colonna résume des études analogues au milieu des

1. L'année 1497 fut l'époque du plus grand succès de Savonarole. En 1499, les enfants de Florence parcoururent les rues de la ville en criant pour qu'on leur livrât l'*anathème*, c'est-à-dire les manuscrits, les objets d'art, tous les livres réprouvés par Savonarole. Les trésors de l'antiquité furent confondus avec les tableaux et les poésies profanes des contemporains, et tout cela devint la proie des flammes. Une figure hideuse du carnaval dominait l'auto-da-fé.

2. Né à Forli en 1388, Fabio Biondo mourut à Rome en 1463. Ses ouvrages ont pour titre : *Romæ instauratæ, Romæ triumphantis, Italiæ illustratæ.*

3. *De Urbe Roma.*

4. Nanni était né à Viterbe en 1432. Il alla à Rome sous Sixte IV, fut maître du sacré palais en 1499, sous Alexandre VI, et mourut le 13 novembre 1502.

fantaisies romanesques du songe de Polyphile[1]. Ciriaco poursuit ses savantes investigations dans de pénibles voyages. Giulio Pomponio Leto fonde l'Académie des antiquaires, et triomphe des persécutions de Paul II[2]. Bartolommeo Platina, également tourmenté par Paul II, est bientôt récompensé par la libérale protection de Sixte IV[3].

A mesure que l'Italie retrouvait les monuments antiques, à mesure que la langue du Latium reprenait son ancienne élégance, la langue italienne abdiquait de plus en plus et se reposait à l'ombre de l'érudition. L'histoire elle-même ne s'adressait plus qu'aux savants. Æneas Silvius Piccolomini[4], Marcantonio Coccio[5], Pier Candido Decembrio[6], Giovanni Simonetta[7], Merula[8], Tristano Calchi[9], tous écrivent en latin. Corio[10] et Collenuccio[11] se servent seuls de la langue vulgaire; mais à les lire on ne croirait pas que Villani et Boccace aient déjà vécu. Quant aux poëtes qui tentèrent alors de ressusciter la langue de Virgile et d'Horace, ils sont

1. Voir plus loin dans notre introduction, p. 190.

2. Pomponio Leto mourut à Rome en 1498, laissant de savants ouvrages sur les monuments et les coutumes de l'ancienne Rome.

3. Sixte IV confia à Platina la garde de la bibliothèque du Vatican.

4. *Œuvres historiques et géographiques*, Leipzig, 1707. 3 vol. in-4°.

5. Histoire des Vénitiens.

6. Vies de Philippe-Marie Visconti et de François Sforza.

7. Écrivit aussi une histoire de François Sforza.

8. Historien des Visconti.

9. Continua l'histoire des Visconti.

10. Histoire de Milan. — 11. Histoire de Naples.

depuis longtemps et très-justement oubliés. Faut-il nommer aujourd'hui Maffeo Vegio de Lodi, qui ajouta un treizième chant à l'*Énéide?* Basinio di Parma, qui célébra la belle Isotte[1]? le Panormita, Pontano[2], Ercole Strozzi, bien qu'Arioste le mette au rang des plus grands poëtes?

Cependant la poésie italienne, quoique fort délaissée, eut cependant encore des adeptes, dont quelques-uns furent vraiment des poëtes. Sans parler de Buonaccorso da Montemagno, de Burchiello, de Giusto de' Conti, qui, dans un recueil intitulé *la Bella Mano,* chante perpétuellement la belle main de sa dame, ni même de Tommaso Cambiatore, qui, le premier, traduisit l'*Énéide* en vers italiens[3], il faut nommer avec honneur Laurent de Médicis, Politien, les Pulci, Bojardo, Serafino et Tebaldeo. — Laurent, après avoir consacré des *canzoni* à la belle Simonetta, maîtresse de son frère Julien, célèbre, pour son propre compte, Lucrezia, de la famille des Donati. En 1465, il se lie à Pise avec Frédéric d'Aragon, fils du roi de Naples Ferdinand, et lui dédie quelques poésies. Il avait alors à peine dix-sept ans, et déjà un sentiment vif de la nature se fait remarquer dans ses vers. A l'exemple de sa mère, il s'essaye aussi dans la poésie sacrée, dans les Oraisons. Il crée presque le genre pastoral[4] et y excelle. La

1. D'abord maîtresse, puis femme légitime du seigneur de Rimini.
2. C'est à Panormita et à Pontano que Naples dut son Académie.
3. Cette traduction fut imprimée à Venise en 1532.
4. *Rusticale* ou *Contadinesco.*

Nencia da Barberino est un petit poëme plein de grâce rustique et de gaieté champêtre. La satire morale trouve également en lui un spirituel interprète, et les *Beoni* ont servi de modèle à Berni, à Bentivoglio, même à Arioste. Souvent il ajoutait aux mascarades, chères aux Florentins, le charme de la musique et de la poésie ; il composait lui-même, sur un ton moitié philosophique et moitié grivois, les vers et les chansons des fêtes carnavalesques. Ce profond politique, ce pur platonicien, était donc en même temps un poëte aimable, un joyeux chansonnier. Il égayait le peuple sans l'avilir. Il alla même jusqu'à composer un mystère, à l'occasion du mariage d'une de ses filles avec Francesco Cibo, neveu du pape Innocent VIII. La poésie italienne se taisait depuis un siècle, effrayée et comme découragée par la grandeur de ses premiers triomphes. Laurent de Médicis fut un de ses premiers restaurateurs. — Politien, dont le XVe siècle fit un érudit, était né poëte aussi. En 1471, il publie ses épigrammes, puis il célèbre le tournoi de Julien et dédie son poëme à Laurent. La mythologie joue un grand rôle dans ces poésies. La préoccupation de l'antiquité les domine sans cesse. On y trouve le premier modèle des îles d'Alcine et d'Armide. La *Favola di Orfeo* marque un premier pas dans le genre dramatique. — Les trois Pulci (Bernardo, Luca et Luigi) secondent les efforts de Laurent et de Politien. — Bojardo les surpasse tous. L'*Orlando innamorato*, qu'Arioste a effacé en le continuant et que Berni a tué en le refaisant, n'en demeure

pas moins une œuvre considérable. Bojardo, véritablement poëte, était de plus un des beaux esprits, un des érudits de son temps. Il avait traduit l'*Histoire* d'Hérodote et l'*Ane d'or* d'Apulée. En 1471, on le voit à Rome avec le duc Borso. L'année suivante, il accompagne la jeune Éléonore d'Aragon, future épouse d'Hercule d'Este, et il est le principal ordonnateur des fêtes magnifiques de la cour de Ferrare. C'est alors que sont représentées pour la première fois, avec la pompe des théâtres antiques, des comédies grecques et latines, *le Timon* de Lucien, *les Ménechmes, l'Amphitryon, le Mostellaire, la Cassine,* de Plaute.—Quant à Serafino d'Aquila (l'Aquilano), s'il ne fut pas le plus grand des poëtes de son temps, il fut le plus célèbre et le plus honoré. Toutes les villes de l'Italie, Naples, Milan, Urbin, Mantoue, etc., se le disputèrent. — Antonio Tebaldeo enfin, né à Ferrare en 1463, eut les qualités et les défauts de l'époque, de vagues aspirations vers l'idéal, mais peu de naturel, et quelquefois du mauvais goût. Il chantait, comme Serafino, en s'accompagnant du luth [1]. — Ce serait peut-être empiéter sur le XVIe siècle que de nommer ici Sannazar, Bembo et Bibbiena. Mais il y aurait injustice à ne pas comprendre les femmes dans ce grand mouvement d'érudition et de poésie. Battista, duchesse de Montefeltro, en même temps qu'elle haranguait en latin l'empereur Sigismond et le pape Martin V, écrivait

1. Girolamo Benivieni, très-lié avec Savonarole, eut le mérite, rare alors, d'être simple et clair.

des *canzoni* énergiques [1]. Sa petite-fille, une autre Battista, mariée à Frédéric, duc d'Urbin, fut orateur aussi, et discourut en latin devant le pape Pie II [2]. La jeune Hippolyte Sforza, fille du duc François et fiancée au roi de Naples, eut également l'honneur de parler devant Pie II. Il faudrait citer encore la belle Isotte, et surtout cette autre Isotte, fille de Leonardo Nogarola de Vérone; Domitilla Trivulzia de Milan; Blanche d'Este, fille du marquis Nicolas III; et Cassandra Fedele, qui inspira à Jean Bellin le plus beau de ses portraits [3]. Née à Venise en 1465, Cassandra savait le grec, le latin, la philosophie, la musique, etc. Politien nous a laissé le témoignage de la vive admiration qu'elle lui inspirait : « Vous écrivez, » lui dit-il, « des lettres spirituelles, ingénieuses, élé-« gantes, vraiment latines, remplies d'une certaine « grâce enfantine et virginale, cependant à la fois « pleines de sagesse et de gravité... Dans cette belle « carrière des sciences, le sexe ne nuit point en vous « au courage, ni le courage à la pudeur, ni la pudeur « au génie... *Audetque viris concurrere virgo.* »

Ainsi, dans le domaine des lettres, l'Italie, jusqu'à la fin du xve siècle, reste fidèle à la vocation qu'elle avait manifestée dès le début de cette époque. Loin de se hasarder jusqu'aux cimes où avait plané Dante, elle ose à peine les regarder. Elle continue de se con-

1. Crescimbeni, t. III, p. 270.
2. Elle mourut en 1472, à l'âge de vingt-sept ans.
3. Il ne reste plus de ce portrait qu'une gravure médiocre.

fier à l'antiquité, et cherche à se retremper dans l'étude des langues mortes. Chaque jour davantage elle s'enrichit des épaves de la science antique, et poursuit ses patientes investigations jusque dans le Nouveau Monde[1]. Ce fut pendant ce temps que la nature accomplit en faveur de l'art les plus rares prodiges de fécondité.

Nous dépasserions, et de beaucoup, les limites d'une simple introduction, si nous parlions de tous les grands artistes qui illustrèrent cette période de la Renaissance italienne. La difficulté est de nous restreindre, de choisir, de résister à tant de séductions charmantes, de ne dire que ce qui est nécessaire à l'intelligence des rapports de l'art moderne avec l'antiquité.

Peut-être faut-il nommer d'abord le moine Camal-

1. Le XVe siècle, qui avait déjà acquis à la civilisation l'imprimerie et la gravure, couronne sa carrière par la découverte du Nouveau Monde. Les universités avaient élargi leur enseignement, et partout, à Bologne, à Rome, à Padoue, à Milan, à Pavie, à Ferrare, à Naples, à Pérouse, à Turin, l'astronomie s'était substituée à l'astrologie. Copernic sortit de l'école du Ferrarais Domenico-Maria-Novara. Pontano fut élève de Lorenzo Buonincontri de San Miniato. Le Florentin Paolo Toscanelli avait construit le gnomon de Santa Maria delle Fiore. Déjà depuis longtemps la passion des lointains voyages était née en Italie. Dès la fin du XIIIe siècle, Marco Polo avait exploré les Indes orientales, la Chine et le Japon, et pendant le XIVe siècle de nombreux chercheurs avaient suivi la trace du hardi Vénitien. Christophe Colomb naît en 1442, dans le Montefeltro. Guidé par les conseils et par les encouragements de Toscanelli, il part de Palos, le 3 août 1492, et le 12 octobre il aborde dans une des Lucayes. Amerigo Vespucci, né à Florence le 9 mars 1451, a ravi à Colomb le bonheur de donner son nom au Nouveau Monde, mais il n'a rien enlevé à la gloire de ce grand homme.

dule, don Bartolommeo della Gatta, abbé de Saint-Clément d'Arezzo, dont les idées s'agrandirent à Rome en présence des monuments anciens, qui fut à la fois peintre, architecte, musicien, et sur la tombe duquel l'admiration contemporaine a rappelé les noms de Zeuxis, de Nicon et de Pan :

Pingebat docte Zeuxis, condebat et ædes
  Nicon; Pan capripes, fistula prima tua est.
Non tamen ex vobis mecum certaverit ullus :
  Quæ tres fecistis, unicus hæc facio [1].

Antonello de Messine, Domenico de Venise et Andrea del Castagno sont célèbres surtout par le rôle qu'ils jouèrent dans l'introduction de la peinture à l'huile en Italie [2]. Trop préoccupés des procédés nouveaux, dont ils possédaient le secret, ils passèrent sans doute à côté de l'antiquité, sans beaucoup la regarder. Cependant Antonello, qui, avant de se rendre en Flandre, avait étudié à Rome, ne put rester insensible aux ruines de la Ville éternelle, et la rigueur de ses savants portraits suffit pour lui assurer une place honorable parmi les grands artistes du xve siècle [3]. Domenico de son côté, avec plus de calme et de naïveté [4], se rapproche davan-

1. Don Bartolommeo mourut en 1491. Son tombeau fut détruit lors des démolitions de la Badia.

2. Antonello mourut en 1493, Domenico vers 1460, Andrea vers 1480.

3. Voir surtout l'admirable portrait de la galerie Pourtalès, à Paris. Un pareil chef-d'œuvre, une fois entré en France, n'en devrait jamais sortir.

4. Le seul de ses tableaux qui se soit conservé se trouve dans l'église de Santa Lucia.

tage des traditions primitives de l'école florentine, et lorsqu'il travailla dans la sacristie de Santa-Maria-di-Loreto, il dut subir l'influence du rigide enseignement de Pietro della Francesca. Quant à l'énergie et à la correction un peu âpre qui distinguent Andrea, elles ont leurs racines aussi dans les saines traditions mises en honneur par la Renaissance.

Cosimo Roselli[1], après avoir donné la mesure d'un talent estimable dans sa fresque de Sant'Ambrogio, fut moins heureux à la chapelle Sixtine. C'est là cependant que la postérité était appelée surtout à le juger. S'il rappelle l'antiquité, ce n'est que par des traits secondaires et sans valeur pittoresque. Il s'arrête et s'obstine dans une immobilité qui le perd. Sans trouver en lui l'abondance et la vie, il refuse de demander aux anciens le secret de l'avenir. Il se montre, au Vatican, comme un des derniers représentants de la primitive école florentine, et se laisse écraser par la supériorité de Luca Signorelli, de Sandro Botticelli, de Ghirlandajo, de Pérugin... ; je ne nomme pas Michel-Ange, dont l'œuvre, hors de toute comparaison, appartient d'ailleurs au siècle suivant.

Venise aussi marchait, suivant ses inclinations particulières, à la recherche de l'antiquité. Depuis longtemps déjà elle guidait l'Italie dans ses rapports avec l'Orient, et, dès le XIe siècle, les mosaïstes grecs avaient déposé dans la basilique de Saint-Marc les germes

1. 1437-1506.

précieux que la Renaissance était en train de développer. Au xve siècle les artistes vénitiens se révèlent avec leurs tendances spéciales et leur puissante autonomie. Ils deviennent coloristes, presque à leur insu, en s'abandonnant à l'irrésistible séduction dont les entouraient la nature et le caractère de leur civilisation. Il suffit de nommer Vivarini, Carpaccio et surtout les Bellins, pour résumer les plus brillantes aspirations de l'école. Gentile Bellini rapporte de ses voyages à Constantinople un éclat, une variété d'inventions, qui lui assurent l'admiration de ses contemporains et la faveur de la postérité. Trop épris sans doute des compositions gigantesques, il a le tort de préférer la variété à l'unité, souvent la bizarrerie à la simplicité. Il représente des foules plutôt que des hommes [1]. Jean a moins de fécondité peut-être, mais une intelligence plus simple et plus vraie, en un mot plus de génie [2]. Il préfère le calme du sanctuaire à l'agitation des vastes cités, et se complaît dans les saintes profondeurs de l'âme chrétienne. Arrivé à l'extrême vieillesse, il porte sur la Grèce antique un regard attendri, et aussitôt un souffle de jeunesse vient ranimer ses forces, exciter son génie, rajeunir son inspiration. Agé de quatre-vingt-huit ans, il peignit un tableau purement mytho-

1. Il y a cependant de très-beaux portraits dans la plupart de ses tableaux, et le *Miracle de la Croix* suffit presque à la gloire d'un peintre.

2. Gentile naquit en 1421 et Giovanni en 1426. Le premier mourut en 1507 et le second en 1516.

logique, une *Bacchanale*, qui compte parmi les œuvres les plus remarquables de la Renaissance. Ce n'est point une scène orgiastique, c'est plutôt un rêve olympique. Deux satyres, relégués sur un plan secondaire, y représentent à peine le cycle de Bacchus. C'est Mercure, le dieu de l'éloquence, qui préside à cette pastorale, où tout est harmonie, tranquillité, bonheur. Le vieux Bellin ne put achever lui-même ce tableau. Titien fit le paysage, et répandit sur la conception de son maître la poésie des beaux ombrages et le mystère des horizons lointains[1].

Il est certain d'ailleurs que, dans la patrie de Bembo, les artistes ne pouvaient être indifférents à l'antiquité, et que Jean Bellin lui-même, malgré son caractère profondément religieux, avait dû étudier souvent les anciens. On lui a attribué les gravures du *Songe de Polyphile*, et sans qu'il soit possible de rien affirmer à cet égard, on peut dire que certaines de ces compositions répondent assez bien à la nature de son talent[2].

1. Ce tableau fut peint à Ferrare au commencement du XVI[e] siècle; mais l'esprit qui l'anime appartient encore au XV[e] siècle. — C'est dans ce voyage à Ferrare que Jean Bellin connut l'Arioste, qui associa son nom à ceux de Mantegna et du Vinci :

> E quei che furo a nostri di e son ora
> Leonardo, Mantegna e Gian. Bellino.
> *Orlando furioso*, canto 30.

Il faudrait nommer encore, immédiatement après Jean Bellin, Cima da Conegliano, qui a fait plusieurs incursions remarquables dans le domaine de l'antiquité. (Voir, à la galerie de Parme : Endymion, Apollon et Marsyas.)

2. Cependant beaucoup des dessins de ce livre trahissent plutôt un maître padouan qu'un maître vénitien.

Si, comme on l'a dit également, le moine Francesco Colonna avait lui-même dessiné les illustrations de son livre, il serait incompréhensible qu'il n'eût pas laissé d'autres témoignages d'aussi rares facultés d'artiste. Il est d'ailleurs invraisemblable d'admettre qu'un moine, ayant voué sa vie aux sciences, versé dans l'étude des langues latine, grecque, hébraïque, syriaque, ait été en même temps un dessinateur de premier ordre. Il est plus naturel de croire qu'un savant épris d'antiquité, après avoir communiqué sa passion aux artistes qui l'entouraient, les a associés à son œuvre. Quoi qu'il en soit, ce livre mérite d'être étudié, pour le sujet qui nous occupe, comme un des documents les plus précieux de cette époque.

Les Colonna de Lucques, victimes de la tyrannie de Castruccio, avaient émigré à Venise. C'est là qu'en 1433 naquit Francesco. Après avoir été nourri des plus fortes études, il fit de lointains voyages, en Grèce, en Orient, en Égypte, séjourna à Constantinople, vit toute l'Italie, aima Rome, et s'attacha partout à la recherche de l'antiquité. On a dit qu'il avait épousé Polia, l'héroïne de son poëme, et que, après la mort de cette femme aimée, il avait pris l'habit de Saint-Dominique. Or, le père Federici a prouvé qu'en 1455, c'est-à-dire à l'âge de vingt-deux ans, il appartenait déjà à l'ordre des Frères-Prêcheurs; qu'il professa la rhétorique à Trévise jusqu'en 1472; qu'en 1473 il enseigna la théologie à Padoue; qu'il se voua ensuite à l'instruction de ses propres religieux;

qu'il fut procurateur à Venise en 1485; qu'enfin il mourut à Lionessa, le 2 octobre 1527, et qu'il fut enterré à Venise, dans l'église du couvent de Saint-Jean-et-Paul, où Jean et Gentile Bellini reposaient déjà depuis plusieurs années. Voilà donc une existence laborieuse, exclusivement religieuse, et qui met à néant toutes les aventures romanesques qu'on s'est plu à grouper autour d'elle.

Francesco Colonna, après avoir longuement médité sur les arts de l'antiquité, voulut répandre et populariser ses études, en les concentrant dans un roman, auquel il donna un titre qui nous effraye aujourd'hui, mais qui n'avait rien de trop rébarbatif pour l'érudition du XVe siècle : *Hypnerotomachia di Polifilo*, ou *Combat d'amour en songe*[1]. Dans cet ouvrage fantastique et bizarre[2], il décrivit une foule de monuments et d'objets d'art qu'il avait vus, et il enveloppa sa description du voile d'une allégorie amoureuse, pédantesque, et surtout embrouillée. Il espérait ainsi rendre la science aimable et d'un abord facile; il l'a rendue rebutante et presque incompréhensible. Il donne à l'âme cinq sens, qu'il représente par autant de nymphes. Une reine, trônant dans un palais magnifique, représente le libre arbitre : c'est à elle qu'obéissent le

1. L'époque de ce songe est indiqué par l'auteur lui-même aux calendes de mai de l'année 1467. La *Hypnerotomachia di Polifilo* a eu l'honneur de deux éditions aldines, 1499-1515, et d'une reproduction française attribuée à Jean Cousin.

2. On y a vu une imitation de la *Vie Nouvelle* et des trois cantiques de Dante. (E.-J. Delécluze.)

corps et les appétits sensuels. La vie humaine, avec tous ses écueils, apparaît sous la forme d'un mystérieux labyrinthe. Quant à l'amour de Polyphile pour Polia, il faut y voir l'entraînement de l'auteur vers l'antiquité, et c'est le développement de cette passion qui remplit tout l'ouvrage... Malgré les travaux de Temanza, de Federici et du père Marchese, une grande obscurité règne encore sur cet ouvrage. On est loin d'avoir expliqué complétement le jargon inintelligible, les folles digressions qui encombrent la partie scientifique du livre. Ce qui est démontré, c'est que les nombreux objets d'art décrits par Colonna n'ont rien d'imaginaire, qu'ils sont parfaitement réels, qu'ils ont existé ou existent même encore. Le savant dominicain avait réuni un nombre considérable de monnaies, de camées, d'intailles, de gemmes, de vases, d'inscriptions, et c'est là qu'il a puisé les éléments sérieux de son travail. Il paraît être le premier qui ait ainsi reproduit dans une sorte de musée lapidaire un grand nombre d'antiquités, en les accompagnant de nombreux commentaires. Dans ce songe, l'architecture surtout occupe une place considérable. Colonna revient sans cesse sur les théories de Vitruve et de Léon-Baptiste Alberti. De l'accord des sons dans la musique et de la combinaison des lignes dans un monument, sortent des harmonies entre lesquelles il pose une équation. Il approfondit les cinq ordres, et donne la mesure exacte des plus beaux édifices de l'ancienne Rome. Aux antiquités, sur lesquelles il revient sans cesse, il ajoute ce que l'art

chrétien avait produit de plus remarquable. Il décrit le tombeau de Théodoric à Ravenne, l'Enfer de Dante peint à Padoue par Giotto, la statue équestre de Gattamelata, etc. Il est un des premiers à reproduire les *grotesques*, qui allaient fournir une si abondante carrière aux Morto da Feltre, aux Balthazar Peruzzi, aux Jean d'Udine, etc. Enfin, non content de transcrire ce qu'il voit, il forme des projets, imagine des décorations, et c'est à lui que le Bernin prendra, un siècle et demi plus tard, l'idée et les proportions de l'obélisque porté par l'éléphant de la Minerve.

Mais ce qui donne au songe de Polyphile sa principale valeur, ce sont les nombreuses gravures sur bois qui interprètent le texte avec une si grande éloquence. Que ces dessins soient de Jean Bellin ou de tout autre, qu'on les doive à un Vénitien ou à un Padouan, ils n'en montrent pas moins avec fidélité de quelle manière on comprenait alors l'antiquité, et quel chemin il restait à parcourir encore pour arriver à l'intelligence complète des anciens modèles. Tout ce qui est accessoire est parfait : la reproduction des détails d'architecture, des ornements, des arabesques, des masques, des vases, des fantaisies, des trophées, des autels, des tombeaux, des ruines, des médaillons, des camées, des inscriptions, est irréprochable. Sitôt qu'il faut faire œuvre, non plus de traduction littérale, mais de libre interprétation, sitôt qu'il faut rappeler, non plus la lettre morte, mais l'esprit qui ne meurt pas, l'indépendance et la pénétration font à la fois défaut. Le

Jugement de Pâris est plus que naïf, et n'a rien de commun avec aucune des représentations antiques. Il manque à Antiope l'enivrante langueur qui charma son sommeil. Europe, à l'aspect du taureau qui l'enlève, n'exprime que de l'effroi. Léda n'est point émue des caresses du cygne. Danaé prie comme une sainte, sous la pluie d'or qui l'enveloppe. Rien ne palpite en elles, rien ne leur communique le sentiment de la métamorphose du dieu. Ce ne sont là encore que des enfants qui jouent à l'antiquité, sans presque y rien comprendre, sans même changer notablement leur costume et leur air. Il semble que ces prétendues nymphes n'aient point atteint l'âge d'aimer. Elles sont charmantes néanmoins dans leur naïveté, et elles se soumettent volontiers aux honneurs du triomphe. Les voilà sur des chars magnifiques traînés, ici par des centaures, là par des éléphants, plus loin par des licornes. Une suite nombreuse les accompagne, faisant retentir l'air de fanfares et de chants. Mais en dépit des emblèmes mythologiques, il y a dans cet appareil quelque chose de la procession chrétienne : la joie est calme, recueillie, la mélodie presque religieuse, les costumes sont chastes, les enfants qui jouent du luth, du théorbe, du violon et du tambourin, sont presque des anges[1]. Ce n'est donc pas là l'antiquité. On sent cependant que l'artiste la cherche et qu'il l'aime; mais on voit qu'elle lui échappe encore. L'ac-

1. La même observation pourrait s'étendre à toutes les compositions qui décorent ce livre, même au grand sacrifice à Priape.

cent purement italien, l'accent de l'école demeure tellement fort, qu'il ne peut se prêter à l'expression de sentiments qui ne lui sont pas exclusivement personnels.

Il en est de même dans presque toutes les compositions mythologiques de cette époque, et le musée Campana nous en offre des exemples remarquables. Quand on regarde l'histoire de Pasiphaé[1], le Jugement de Pâris[2], l'Enlèvement d'Europe[3], les scènes diverses empruntées à l'histoire de Didon[4], ou la fable d'Ariadne et de Thésée[5], on est frappé toujours par le même contraste entre les sujets qui sont antiques et les personnages qui ne le sont pas. Ceux-ci appartiennent encore tout entiers au xve siècle. Leur costume n'a rien de l'ampleur harmonieuse des draperies anciennes, et s'ils sont déshabillés, ils se montrent naïvement obscènes. Le paysage, les fabriques, les ponts, les fortifications, tout appartient à l'Italie. La poésie de ces tableaux est purement locale, et n'a rien de la beauté générale de l'art classique. Il y a là une originalité puissante, et quelquefois beaucoup de charme. Le peintre s'est efforcé de quitter le monde réel, et il en est effectivement sorti ; mais ne pouvant s'élever jusqu'à la Fable, il est entré dans le pays des fées. Europe est une noble dame, richement vêtue d'une robe de brocart d'or et accompagnée d'une cour nombreuse et choisie. Thésée est un preux chevalier, bardé

1. Catalogue de M. Reiset, nº 150.
2. Ibid., nº 208. — 3. Ibid., nº 206.
4. Ibid., nº 81. — 5. Ibid., nºs 151-152.

de fer, combattant le Minotaure en champ clos, et Ariadne est la châtelaine qui sera la récompense du vainqueur. Voilà bien, il est vrai, des Satyres et des Ménades qui relèvent de l'antiquité; mais on se sent entraîné davantage vers la poésie des trouvères. Pour aller à Athènes, on nous fait passer par la cour du roi René; ce n'est pas le plus court chemin, ni le plus sûr. Le moyen âge lutte encore contre l'antiquité; on sent que celle-ci triomphera, mais son heure n'est pas encore venue. L'histoire ancienne inspire cependant déjà quelques pages éloquentes. La vestale Tucia, déposant sur l'autel de Vesta l'eau du Tibre qu'elle a puisée dans un crible, est une composition délicieuse, empreinte d'une chasteté charmante[1]. Un bel arc de triomphe, orné de bas-reliefs, montre au moins que l'artiste a étudié l'antiquité. Le tableau de l'histoire de Virginie est supérieur encore[2]. C'est une œuvre florentine, qu'on a tour à tour attribuée à Filippino Lippi et à Sandro Botticelli, et qui, pour être probablement étrangère à ces maîtres, n'en conserve pas moins une valeur réelle. Sans doute les personnages sont contemporains des Médicis et non de Collatin; l'architecture du fond participe du cloître et non de la maison romaine. Mais ces groupes, bien disposés, s'équilibrent, se cadencent avec à-propos; les figures, pleines de mouvement et de convenance, ont un senti-

1. Catalogue de M. Reiset, nº 168.
2. Ibid., nº 124. Le pendant de ce tableau se trouve à Florence, au palais Pitti.

ment vrai du drame qu'elles représentent. Il est donc possible de signaler, parmi les tentatives innombrables et encore obscures de cette époque, quelques œuvres déjà vivantes du sentiment de l'antiquité.

Mais revenons à des noms dont l'autorité nous guidera d'une manière certaine dans la marche ascendante que nous avons à suivre encore.

Andrea Verocchio[1] venait d'être appelé à Rome par Sixte IV, et la vue des marbres et des bronzes antiques, surtout de la statue équestre de Marc-Aurèle[2], avait décidé de sa vocation. Le souffle de Renaissance, qui passait alors sur toutes choses et enflammait les belles âmes d'une jeune ambition pour les grandeurs du monde antique, fit naître en Verocchio des aspirations nouvelles. Il s'attacha particulièrement à l'antiquité, et en étudia les moindres fragments avec un amour opiniâtre. De retour à Florence, il jeta en bronze la statue de David, les têtes de Darius et d'Alexandre le Grand, que Laurent de Médicis envoya à Mathias Corvin, saint Thomas touchant la plaie du Christ, le merveilleux enfant qui orne la cour du palais Vieux, etc. Quand on parcourt le recueil des dessins de ce maître, on voit à quel point l'antiquité le préoccupe, le passionne, le poursuit, l'obsède. S'il esquisse des figures religieuses, un saint, un ange ou une Vierge, sa

1. Né en 1432, mort en 1488.

2. Sixte IV venait de placer ce bronze devant la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Ce fut Paul III qui le fit transporter sur la place du Capitole, où il est encore aujourd'hui.

plume se laisse aller, s'égare et bientôt il trace l'image d'un Apollon, d'un Hercule, d'un Amour, d'une Néréide et d'un Centaure marin[1]. Près d'enfants destinés à un tombeau, il reproduit un candélabre antique. Ailleurs ce sont des fûts de colonnes, des chevaux, surtout des médailles dont il recherche sans cesse les types grandioses. Bientôt l'antiquité lui devient à ce point familière, qu'il peut se mesurer directement avec elle. Une tête et un torse antiques lui permettent de recomposer la statue entière, et il la fait digne d'être placée en face d'un Marsyas que Cosme de Médicis avait rapporté de Rome. Mais de toutes les préoccupations qui assiégèrent ce vaillant esprit, nulle ne fut plus impérieuse que le souvenir du Marc-Aurèle. Bien des fois l'empereur romain lui était apparu dans sa majestueuse simplicité, et la grande ambition de Verocchio avait été de laisser un monument semblable. La république de Venise lui offrit l'occasion de réaliser ce beau rêve, et la statue équestre de Coleone fut le résultat du suprême effort de sa vie... Je m'étais imposé l'obligation de ne parler que de peinture. Mais quoique la gloire de Verocchio soit attachée surtout à des œuvres plastiques, on ne saurait oublier qu'il fut, non-seulement sculpteur, mais « orfévre, perspectiviste, graveur, *peintre* et musicien[2], » et que de son école sont sor-

1. Je fais surtout allusion aux beaux dessins que possède M. His de La Salle. Ils mériteraient une ample description, et je regrette de ne la pouvoir faire ici.

2. Vasari.

tis Pérugin, Lorenzo di Credi, et Léonard de Vinci.

Un autre orfévre célèbre, Domenico Corradi, que les Florentines parées de ses bijoux appelèrent Domenico del Ghirlandajo, fut grand peintre aussi, s'inspira moins directement sans doute de l'antiquité, mais n'en eut pas moins avec elle des rapports assidus[1]. Lorsqu'il fut appelé à Rome par Sixte IV pour prendre part aux travaux de la chapelle Sixtine, il s'était mesuré déjà avec la Fable et avait peint au Petit-Hôpital, pour Laurent de Médicis, *Vulcain forgeant les foudres de Jupiter*. Pendant son séjour dans la Ville éternelle, il ne cessa d'étudier les ruines et les monuments antiques. Tous les vieux débris de la grandeur romaine le passionnèrent vivement. « Il dessinait, dit Vasari, les arcs « de triomphe, les thermes, le Colisée, les obélisques, « les amphithéâtres, les aqueducs, sans règle et sans « compas, avec autant de justesse que s'il les eût me- « surés. » Déjà très-versé dans l'étude de l'homme, les marbres antiques lui donnèrent une idée plus haute encore des proportions humaines. Dès lors surtout ses figures se firent remarquer par un caractère prodigieux de grandeur et de vérité; sans rien perdre de leur naturel, elles gagnèrent une dignité d'expression qu'on ne leur connaissait pas encore. Mais plus il prit possession de lui-même, plus il se concentra dans le sanctuaire, et l'on ne cite de lui presque aucune composition profane. Peu importe : même pour ceux que le devoir

1. Né en 1449, D. Ghirlandajo mourut en 1498.

retenait dans l'Église, l'influence de l'antiquité se manifestait chaque jour davantage. Les fresques consacrées à l'histoire de la Vierge, à Santa-Maria-Novella, empruntent à des réminiscences antiques une partie de leur exquise harmonie, et si les personnages conservent la physionomie de la Renaissance, l'architecture, les colonnes, les pilastres, les frises élégantes appartiennent à l'antiquité.

S'il faut faire encore un détour pour retrouver les liens qui rattachent Domenico Ghirlandajo à la tradition classique, voici Andrea Mantegna, qui rappelle directement le plus grand effort que l'art du xve siècle ait tenté pour se rapprocher des anciens[1]. Élevé au milieu de marbres antiques dans l'atelier de Squarcione, il vit l'art et l'humanité à travers les statues et les bas-reliefs de la Grèce et de Rome. Il voua un amour exclusif à ces fragments magnifiques qui avaient suscité son génie, et son œuvre entière témoigne de cette unique passion. Sans trop regarder le côté voluptueux de la mythologie grecque, il s'attacha à la dignité sobre de la belle antiquité. Le premier il aborda l'histoire profane avec indépendance; le premier il eut la force suffisante pour restituer à la Fable quelque chose de ses formes originelles et de son véritable accent. Il démontra l'insuffisance, on pourrait presque dire la puérilité des tentatives qui l'avaient précédé, depuis les essais d'Ambrogio Lorenzetti,

1. A. Mantegna était né en 1431 ; il mourut en 1506.

qui, cent soixante ans plus tôt, avait rappelé les fastes nationaux dans la maison commune de Sienne, jusqu'à ceux de Giacomo Ripanda, qui venait de reproduire les annales de Rome au Capitole. Les peintures mêmes d'Antonio Pollajuolo, représentant les travaux d'Hercule, dans le palais des Médicis, à Florence, ne paraissent plus que des essais timides à côté des œuvres magistrales de Mantegna. Les triomphes de César, qu'Andrea peignit pour le marquis Louis Gonzague, dans une salle du palais de Saint-Sébastien, à Mantoue, sont à la hauteur des grandes conceptions antiques[1]. La Renaissance n'a rien produit de plus beau. Mantegna, appelé à Rome par Innocent VIII, sentit son génie s'exalter encore par un commerce plus assidu avec l'antiquité. Dans *le Parnasse*[2], Vénus rappelle, par la richesse de ses formes, la Vénus du Capitole. Ce beau corps, modelé en pleine lumière, reflète un rayon de l'Olympe. Malheureusement le dieu Mars est un personnage de convention. La Danse des Muses est admirable ; les draperies surtout sont pleines de mouvement sans violence, et dignes à leur tour de servir de modèles. Mais les corps valent mieux que les têtes, qui, en général, ont peu de finesse, manquent d'expression, substituent presque la froideur au calme de l'antique, et sont comme frappées d'insignifiance, sans

1. Ces triomphes se trouvent en Angleterre, au château de Hampton-Court. Ils ont été en partie gravés par Mantegna lui-même. (Bartsch, 11-12-13-14.)

2. Ce tableau est au Louvre (nº 251 du catalogue officiel). Il faisait partie du cabinet d'Isabelle d'Este.

reproduire l'impersonnalité poétique des œuvres grecques. Pourquoi aussi, dans ce même tableau, Mercure, avec un torse si élégant, a-t-il les jambes si étrangement affublées? Pourquoi enfin, à côté de l'espièglerie délicieuse de l'Amour, Apollon est-il presque dépourvu de beauté? C'est que Mantegna n'est pas encore assez au-dessus de son siècle; il pèche fréquemment par le goût, et, malgré sa science, il n'a pas dérobé à l'antiquité tous les secrets de sa grâce. Il a étudié les marbres et les bas-reliefs en penseur, avec une sagacité rare ; mais il semble que ces chefs-d'œuvre, en fortifiant son esprit, en donnant à son talent une vigueur jusqu'alors inconnue, n'aient point ému son cœur. Aussi, en dehors du sentiment religieux, n'est-il pas souvent pathétique, et l'admiration qu'on lui doit va-t-elle rarement jusqu'à l'émotion. Toutefois, son allégorie de *la Sagesse victorieuse des vices*, en dépit de la complication et de l'obscurité du sujet, atteste une verve, une abondance, une pureté, une profondeur de sentiment, en présence desquelles on ne peut demeurer insensible[1]. Comme le laid s'efface et fuit devant le beau! Comme la marche de Minerve est irrésistible! Quelle dignité dans les figures de la Philosophie et de la Chasteté! Devant ces vertus, l'Inertie et l'Oisiveté rentrent dans leur bourbier, tandis que la Fraude, la Malice, l'Ivrognerie, la Luxure, l'Ignorance, l'Ingratitude et l'Avarice se dispersent et disparaissent.

1. Ce tableau, qui faisait également partie du cabinet d'Isabelle d'Este, est aussi au Louvre, sous le n° 252.

La Luxure, avec ses pieds de Satyre, est bien belle, et il y a une superbe passion dans la manière dont elle emporte ses enfants, dans le geste par lequel elle les protége en les serrant contre son sein... Si j'insiste sur ces tableaux, c'est qu'ils sont une des gloires de notre musée.

On pénètre plus avant encore dans l'intimité de Mantegna et de l'antiquité, en étudiant l'œuvre gravée du maître. A l'exemple de Finiguerra et de Pollajuolo, Andrea se plaisait à reproduire par le burin ses pensées, ses préoccupations les plus chères. C'est là surtout qu'on voit avec évidence à quel point il vécut constamment sous le charme des anciens modèles. Même quand il interroge la nature, il la voit à travers l'antiquité, rarement il la sent vivre et palpiter devant lui. « Il ne « cessa jamais de croire que les chefs-d'œuvre des ar- « tistes de l'antiquité étaient plus achevés que la na- « ture[1], » et il rapporta tout à cette doctrine. Aussi ses figures semblent-elles dessinées pour être sculptées plutôt que peintes, et c'est ce qui fit dire au Squarcione, en présence des fresques des Eremitani, à Padoue : « Pure imitation des marbres antiques, qui ne « peuvent enseigner parfaitement la peinture, parce que « la pierre ne saurait changer complétement sa roideur « contre la souplesse de la nature[2]. » Sans doute il y avait dans la critique du vieux maître infiniment d'aigreur[3], mais aussi beaucoup de justesse. Mantegna était

1. Vasari. — 2. Id.
3. Le Squarcione ne pardonna pas à Mantegna d'avoir épousé la fille de Jacopo Bellini.

à ce point subjugué, qu'à son insu il prêtait à la légende chrétienne la forme des marbres païens. S'il dessinait un saint Sébastien, il se rapprochait visiblement de l'Apollon grec ; et s'il représentait le Pasteur des âmes, il rappelait, sans le savoir, avec des formes plus belles et un sentiment moins pur, les poétiques figures que nous avons admirées dans les catacombes [1]. Sa *Sainte Euphémie* est presque une statue antique ; et dans le tableau de *Judith*, il introduit un bas-relief emprunté au cycle de Neptune. Quant à ses compositions mythologiques, elles accusent une énergie, une austérité poussées souvent jusqu'à la rudesse et devant laquelle s'efface trop souvent le sentiment de la beauté. Tel est *Hercule étouffant Antée* [2]. Tels sont aussi les *Combats entre Tritons et Centaures marins*, dessins fantastiques où l'antiquité n'apparaît encore qu'à travers l'érudition du xve siècle [3]. Le mouvement de ces compositions est parfaitement juste et vrai. Il y a là une science et une grandeur qui s'imposent ; mais aussi une confusion, une dureté et une roideur regrettables. Un abîme sépare encore ces Néréides, ou plutôt ces sorcières, des nymphes qui bientôt accompagneront Galatée. C'est ainsi que, jusqu'à la fin du xve siècle, l'art reste flottant entre l'indécision et la témérité, poursuivant l'antiquité sans relâche, mais ne sachant point encore éviter les écueils

1. Bartsch, t. XIII, 10. — 2. Id., ibid., 16.
3. Id., ibid., 17-18. — Les mêmes observations s'appliqueraient aux *Bacchanales* gravées sous les n°s 19 et 20.

et se heurtant sans cesse aux aspérités de la route. Mantegna fut un des génies les mieux inspirés, et peut-être l'esprit le plus hardi de son temps; mais il ne posséda pas la grâce par excellence, et c'est à tort qu'on a rappelé sur sa tombe le nom d'Apelle :

> Esse parem hunc noris, si non præponis, *Apelli,*
> Ænea Mantineæ qui simulacra vides [1].

Nous aurions dû parler déjà de cette légion d'orfévres célèbres qui, sans avoir pris rang parmi les peintres, comme Verocchio et Ghirlandajo, furent, dans leur humble sphère, une des gloires de la Renaissance. Dans ce groupe remarquable, Maso Finiguerra est resté le type suprême et le plus parfait modèle[2]. Son œuvre, il est vrai, est exclusivement religieuse et semble étrangère à l'antiquité ; mais il est impossible, en présence de cette précision, de cette délicatesse exquise, de ne pas songer aux délicieuses miniatures peintes en couleur d'or sur des morceaux de verre, qu'on déposait dans les sépultures chrétiennes de la Rome impériale, et qui enrichissent aujourd'hui la Bibliothèque vaticane. Ce seul rapprochement suffit à rattacher aux traditions classiques l'œuvre suave et chrétienne des

1. La sépulture de Mantegna se trouve dans la première chapelle à gauche, en entrant dans l'église de Saint-André, à Mantoue. Un relief en bronze montre une ressemblance remarquable entre les traits du peintre mantouan et ceux de notre Poussin. Cette ressemblance ne couvre-t-elle pas une similitude plus profonde ?

2. Finiguerra, dont le nom rappelle les origines de la gravure, travaillait en 1460.

grands orfévres du xv[e] siècle. D'ailleurs, si les nielles de Finiguerra se dérobent à notre sujet, ceux de Peregrini présentent des types remarquables que nous ne saurions omettre. « Cet excellent artiste, dit Vasari, tra« vailla quelquefois d'après Mantegna [1]. » Cependant ses figures, bien que dessinées avec moins de rigueur que celles du peintre mantouan, ont souvent un sentiment de beauté supérieur. On sent que si l'habile orfévre a eu entre ses mains les dessins du maître, il a manié en même temps les plus belles médailles et les plus précieux camées antiques. Ses nielles se ressentent de cette double influence. Sa *Judith* rappelle Mantegna par son aspect grandiose et s'inspire également des modèles anciens [2]. De même son *Saint Sébastien* [3]. *Hercule et Déjanire* [4], *Diomède enlevant le Palladium* [5], *le Sacrifice à Mars* [6], sont autant de petits chefs-d'œuvre où l'antiquité se révèle avec une singulière puissance. Dans d'autres compositions mythologiques, dans le *Triomphe de Mars* [7], et dans la *Léda* [8], on sent davantage l'influence du naturalisme florentin. Ailleurs, le patient ciseleur semble plus particulièrement sous l'empire de la pensée chrétienne. Sa *Muse* [9] n'a d'antique que le costume; elle a la tête et les allures de l'ange. Ses *Bacchantes* [10] sont vêtues comme des saintes. Mais c'est dans les arabesques qu'il excelle et serre de

1. Vasari, *Vita di Marc Antonio*.
2. N° 22 du catalogue de M. Duchêne.
3. Ibid., n° 176. — 4. Ibid., n° 253. — 5. Ibid., n° 260.
6. Ibid., n° 221. — 7. Ibid., n° 235. — 8. Ibid., n° 220.
9. Ibid., n° 222. — 10. Ibid., n° 287.

plus près le goût et la perfection de l'antiquité. Là sa finesse est incomparable. Des enfants, des figures aériennes et fantastiques, des Satyres, des dieux marins, se mêlent délicieusement aux oiseaux et aux fleurs, à travers des méandres infinis. L'imagination se perd avec délices au milieu de ces fantaisies charmantes[1]... Mais revenons aux génies créateurs et aux monuments de la grande peinture.

Sandro Botticelli[2] doit être nommé un des premiers parmi les artistes du XVe siècle qui cherchèrent avec le plus de sincérité à se rapprocher de *l'antique*. C'est lui qui commande à tous les peintres que Sixte IV employa à la décoration de la chapelle vaticane; c'est lui qui, au milieu de ces fresques, où se trouvent résumées avec tant d'éloquence les aspirations de l'époque, pénètre le plus avant dans l'esprit de l'antiquité. Dans la *Mort de Coré, de Dathan et d'Abiron,* il a su tirer un admirable parti des colonnes, des arcs de triomphe et des ruines de Rome... Mais la *Naissance de Vénus* et la *Calomnie* vont jeter une plus vive lumière sur les relations de Sandro avec les anciens. C'est à la légende homérique qu'est emprunté le premier de ces tableaux, le seul dont nous ayons à parler ici[3]... Une vierge admirable sort tout à coup

1. Nos 360-363-370-371-379, etc.
2. Né en 1447, mort en 1515.
3. Nous ne parlerons dans cette introduction que de la *Naissance de Vénus*. Ce tableau fut peint pour Laurent de Médicis. Il resta longtemps dans la villa *di Castello,* et fait partie maintenant de la galerie des Offices. Quant au tableau de la *Calomnie,* nous le retrouve-

de l'écume des flots et paraît sur une coquille à la surface de l'onde. Poussée par Zéphyre, elle aborde à Cythère, et de toutes parts les fleurs odorantes naissent sous ses pas. Les Heures s'empressent autour d'elle, la conduisent au ciel, et tous les dieux demeurent ravis de sa beauté... La Vénus de Botticelli est entièrement nue, et dans une attitude analogue à celle de la Vénus de Médicis. Sa longue chevelure flotte au gré des vents. Bien que les bras soient un peu maigres et que la gorge soit placée un peu bas, le dessin du corps est d'une véritable noblesse. Le cou décrit une courbe délicieuse, les mains et les pieds sont d'une rare élégance, certaines parties du torse ne dépareraient pas les beaux antiques. Et cependant cette figure est en dehors de la tradition classique : elle est essentiellement florentine. La tête présente un caractère très-accentué, très-personnel. On ne saurait, dans cette image, concentrer tout un ordre de passions et d'idées ; il n'y a là rien de divin, rien qui fasse naître la notion d'une beauté immortelle. Non, ce n'est pas Vénus : c'est une femme charmante ; c'est un portrait dont l'original a vécu tel qu'il nous apparaît encore. Ce regard étonné, plein de séductions, ces traits, avec leur accent local et particulier, ont poursuivi le peintre d'un bout à l'autre de sa vie. De cette femme il a fait tour à tour Vénus et la Vierge. Au lieu de comparer, au lieu de

rons dans le courant de cet ouvrage, le même sujet ayant été traité par Raphaël.

choisir les plus belles parties de plusieurs belles personnes et d'en composer un type idéal, il s'est contenté d'en déshabiller une et de la dessiner avec une vérité scrupuleuse, et à quelques égards enchanteresse. Ce n'est pas ainsi que procède l'art grec, et quelle que soit la beauté du tableau de Botticelli, elle est bien loin encore de la beauté antique[1].

Luca Signorelli de Cortone, « par la profonde intel« ligence du dessin et de l'anatomie, par la grâce et la « judicieuse entente de ses compositions, ouvrit la voie « de la perfection à la plupart des peintres qui sui« virent[2]. » Cet homme estimable, de mœurs austères, naïvement religieux, dont Vasari parle avec tant d'émotion, fit, à travers la laborieuse carrière qu'il parcourut dans les principaux temples de l'Italie[3], des incursions importantes dans le domaine de l'antiquité. Élève de Pietro della Francesca, il vint retremper ses forces au milieu des ruines vivifiantes de Rome. Déjà il avait donné à Laurent de Médicis quelques figures

1. Baldini a gravé de charmantes figures d'après Botticelli, entre autres les dessins dont Sandro accompagna ses commentaires de Dante. Ces gravures font partie de la *Divine Comédie*, publiée à Florence en 1481, par Niccolò di Lorenzo della Magna.

2. Vasari. — Luca Signorelli, né vers 1441, mourut vers 1524.

3. A San Lorenzo, à Santa Catarina, à la Trinità, à Sant' Agostino et à San Francesco d'Arezzo; à la cathédrale de Pérouse; à San Francesco et à Sant' Agostino de Volterre; à San Francesco de Citta di Castello; à Santa Margarita et au Gesù de Cortona; au Sagramento de Castiglione; à San Francesco de Lucignano; à Sant' Agostino de Sienne; à Chiusuri; à la cathédrale d'Orvieto; à Santa Maria di Loreto; à la chapelle Sixtine, etc.

nues de divinités païennes[1]. L'étude des marbres antiques lui permit d'associer de plus en plus la grâce à la science. Dans ses fresques de la chapelle Sixtine, sans se départir en rien de sa rigueur et de sa correction habituelles, il fit vers le beau un pas décisif, et certainement l'antiquité ne fut point étrangère à ce progrès. A Orvieto, il s'éleva plus haut encore. Il poursuivit l'idée que Nicolas Pisan avait indiquée deux siècles auparavant sur la façade de l'église. Il fit entrer dans une juste mesure l'antiquité dans le sanctuaire ; il associa à ses grandes fresques religieuses une foule de compositions accessoires empruntées à la mythologie, et tenta des efforts pleins de sincérité pour se rapprocher de la saine antiquité. Ses fresques de l'enfer et du paradis, peintes en 1499, furent pour ainsi dire le dernier mot du xve siècle. Dante reparaissait comme inspirateur souverain au sommet d'une époque où la langue et la poésie italiennes avaient été presque proscrites. Signorelli reprenait l'œuvre d'Orcagna, préparait celle de Michel-Ange, et faisait en même temps pressentir Raphaël[2].

Plus nous avançons dans cette étude préliminaire, plus les noms célèbres se pressent devant nous, plus aussi nous devons écarter tout ce qui ne marque point un progrès ou une conquête. Sans donc nous arrêter à

1. Vasari.

2. On remarquera surtout à la Sixtine, dans le voyage de Moïse avec Séphora, certaines figures de femmes qui justifient notre assertion par rapport à Raphaël.

Pietro di Cosimo, bien qu'il ait peint les *Amours de Mars et de Vénus*[1], *Persée délivrant Andromède*[2], et plusieurs *Bacchanales*[3], faisons un pas décisif vers le Sanzio et arrivons au Pérugin.

Pietro Vannucci[4], élève de Verocchio, ne pouvait pas être étranger à l'antiquité, et bien que son œuvre porte l'empreinte générale de l'austérité chrétienne, il n'est pas difficile d'y signaler la trace des préoccupations profanes. Appelé à Rome, comme tant d'autres, par Sixte IV, il témoigna son admiration pour les monuments antiques, en plaçant de beaux arcs de triomphe dans le fond de la fresque qu'il peignit à la chapelle Sixtine[5]. De retour à Pérouse, il entra plus directement en rapport avec l'antiquité, en représentant, au Cambio, les sept planètes[6] emportées à travers l'espace sur des chars traînés par des animaux fantastiques. Il peignit en outre dans la même salle, en face des Sibylles et des Prophètes, Trajan, Pythagore, Camille, Numa Pompilius, Socrate, Fabius Maximus et Caton[7]; Cincinnatus, Périclès, Scipion, Horatius Coclès, Léonidas

1. Dans une salle de la maison de Francesco Pugliese. (Vasari.)

2. Il fit ce tableau pour Filippo Strozzi.

3. Dans la maison de Giovanni Vespucci. — Vasari a évidemment surfait le génie de ce peintre. On associe difficilement, avec le goût de l'antiquité, des inventions telles que la *Mascarade de la mort*.

4. Né en 1446, mort en 1524.

5. Cette fresque représente Jésus-Christ remettant les clefs de l'Église à saint Pierre.

6. Apollon, Vénus, Diane, Mercure, Jupiter, Mars et Saturne.

7. Ces personnages sont au-dessous des allégories de la Prudence et de la Justice. Ceux qui suivent sont au-dessous des allégories de la Force et de la Tempérance.

et Sicinius Dentatus. Voilà donc la mythologie, voilà l'histoire profane directement interrogées par le chef de l'école religieuse par excellence. Assurément Pérugin a mis dans cet effort une grande bonne foi, une naïveté touchante; il a cherché avec sincérité à se rapprocher des antiques qu'il avait admirés à Florence et à Rome; mais sa nature est demeurée rebelle et s'est soustraite à sa volonté; son pinceau ne s'est pas prêté à cette transformation, il a conservé ses allures ferventes, et les suaves figures qu'il a tracées n'ont vraiment que le nom des dieux et des déesses, des héros et des sages de la Grèce et de Rome. Le tableau du *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, que nous possédons au Louvre[1], montre Pérugin plus dégagé des entraves du mysticisme ombrien. Dans cette composition, peinte en détrempe avec une remarquable indépendance, l'artiste n'a reculé devant aucune des manifestations du nu. Le sujet est obscur et diffus. C'est un mélange compliqué d'allégories et de mythologie, dans le goût de l'époque, et dont il est difficile aujourd'hui de saisir avec précision le sens moral et philosophique. Au milieu d'une prairie consacrée à Vénus, de nombreux Amours, armés d'arcs d'or et de torches enflammées, s'acharnent après des nymphes, les tirent par

1. Ce tableau faisait partie du cabinet d'Isabelle d'Este, et fut commandé à Pérugin pour servir de pendant au *Parnasse* de Mantegna. Il fut peint dans l'année 1504; mais par la forme comme par le fond, il reste entièrement dans la donnée de la fin du xve siècle. (Voir, dans le *Carteggio* de Gaye, la lettre adressée par Pérugin à Isabelle d'Este. T. II, p. 68.)

les cheveux, les enchaînent et les brûlent. Survient la Chasteté qui brise les armes des terribles enfants. Des Satyres, qui font cause commune avec les Amours, comme eux sont châtiés. Au fond, sur les bords d'un lac paisible, sont représentés divers épisodes des Métamorphoses. On remarque dans l'allure générale de ces figures quelque chose de mou, je dirai presque d'énervant, qu'on est étonné de trouver chez un maître ordinairement si chaste. Les têtes de femmes s'adapteraient cependant volontiers encore à des images de vierges. Mais il y a en même temps dans les corps, dans le mouvement des hanches surtout, une sensualité qu'on ne trouve pas dans les bons antiques. Ce contraste est frappant et mérite d'être noté, parce que le mélange et l'opposition d'une retenue excessive et d'un naturalisme exagéré sont les preuves de l'hésitation et de la timidité dont le xve siècle n'a jamais pu s'affranchir en présence de l'antiquité.

Bernardino Pinturicchio [1], qui procède en tout de Pérugin, et qui en tout aussi lui est tellement inférieur, travailla beaucoup à Rome [2], et dut subir également, suivant ses forces et selon son aptitude, l'influence de l'antiquité. Il était, comme tout le monde alors, sous le prestige de l'érudition classique, et il avait préféré pour ses enfants, à des noms de saints, les noms fameux de Jules César et de Camille. C'est surtout au Vatican, à la voûte de la seconde chambre des appartements

1. 1454-1513.
2. Sous Sixte IV, sous Innocent VIII et sous Alexandre VI.

Borgia[1], qu'on peut voir dans quelle mesure d'intelligence et de pénétration ce peintre aborda la mythologie. Il retraça les épisodes principaux de la fable d'Osiris et d'Isis : les fastes du règne d'Osiris, l'union du dieu bienfaisant avec Isis, la mort d'Osiris trahi par Typhon, ses funérailles, l'apparition du bœuf Apis, et le triomphe de la divinité nouvelle, symbole d'Osiris. Tout cela est charmant; mais le sentiment de l'antiquité s'y montre bien faible et bien rudimentaire. Les figures, gauches, timides, sans grandeur, s'essayent à des rôles qu'elles ne savent pas encore. Que d'études elles ont à faire pour entrer dans l'esprit des personnages qu'elles veulent représenter! Considérons le meilleur peut-être parmi ces tableaux, le *Mariage d'Osiris et d'Isis*, effaçons quelques attributs indécis, quelques nuances flottantes et à peine indiquées, et nous aurons un *Sposalizio* qui ne déparerait pas l'autel d'une église. On se sent captivé par la grâce chrétienne; mais il n'y a là rien qui rappelle l'indépendance des beaux antiques. Quel effort de génie il faudra à Raphaël pour s'élever, dans le court espace de quinze années, de ces pâles essais aux conceptions magistrales de la Farnésine!

Lorenzo di Credi, compagnon et ami de Pérugin à l'école de Verocchio, paraît avoir reçu une impression plus profonde et plus vraie des monuments antiques que le maître proposait sans cesse à l'admiration de ses

1. Cette chambre est directement au-dessous de la chambre de la Signature que Raphaël allait bientôt décorer.

élèves. On sait avec quel amour Lorenzo dessinait d'après les médailles et les camées grecs [1]. Une communauté parfaite d'intelligence et de goût l'unissait à Verocchio. Il resta d'ailleurs, plus exclusivement encore que ses condisciples [2], un peintre chrétien, et ne garda des études sérieuses qu'il avait faites d'après l'antique que le désir d'être parfait.

Filippino Lippi [3], fils de Filippo et élève de Sandro Botticelli, ne cessa pas non plus de s'occuper de l'antiquité. Partout il en recueillait les débris pour les transporter dans ses fresques. « Il fut le premier, dit Vasari, « à enseigner aux modernes l'art de varier les costumes « et de draper les figures à l'antique... Jamais il ne fit « un tableau sans y introduire des antiquités romaines, « telles que des vases, des trophées, des étendards, des « cimiers, des armures, des sabres, des épées, des « toges, des manteaux, et une foule d'autres choses « qui ajoutent à la beauté de l'art, et méritent à Filip- « pino nos éloges et notre reconnaissance. » A Rome, où il travailla longtemps [4], il couvrit de dessins d'après l'antique des livres qui faisaient, un demi-siècle plus tard, l'admiration de Benvenuto Cellini. De retour à Florence, il introduisit dans la décoration de la chapelle des Strozzi, à Santa Maria Novella, outre un nombre considérable de détails visiblement empruntés

1. Vasari. — Lorenzo di Credi, né en 1459, vécut jusqu'en 1537.

2. Parmi ses condisciples, il faut citer avant tout Léonard, que Lorenzo Credi imita souvent.

3. 1460-1505.

4. Notamment dans l'église de la Minerve.

aux monuments anciens, certains personnages qu'on pourrait presque mettre en présence des bonnes statues antiques[1].

Vers le même temps Francesco Raibolini[2], orfévre, graveur et peintre, poursuivait à Bologne avec infiniment de bonheur et d'originalité le rêve qui sollicitait l'art et la science d'un bout à l'autre de la péninsule. Placé entre Pérouse et Venise, Francia participe à la fois de Pérugin et de Bellini. Émule de Pisanello et de Caradosso pour les médailles et les monnaies, il s'inspire continuellement de l'antiquité. Mais combien encore il en est loin, dès qu'il s'aventure dans le domaine de la fable! Combien, par exemple, son *Jugement de Pâris*, d'un sentiment presque mystique, demeure étranger à la noblesse et à la vérité des formes antiques[3]!

Il faut nommer enfin Lorenzo Costa. Ce maître avait quarante ans en 1500, et, bien qu'il ait vécu encore pendant les trente-cinq premières années du XVIe siècle, il appartient, par l'esprit comme par le style, à l'époque que nous venons d'étudier. Un de ses tableaux représente la *cour d'Isabelle d'Este*, marquise de Mantoue, et caractérise avec une véritable

1. Filippino Lippi traita, dans de petites dimensions, plusieurs sujets empruntés à l'histoire ancienne.

2. Né en 1450, Francesco Raibolini (Francia) mourut en 1517.

3. Giacomo, fils de Francesco, sans égaler son père, marcha sur ses traces, et l'on peut voir, par les dessins qu'il a laissés, à quel point cette génération vaillante cherchait à retrouver la forme et le style des anciens modèles. (Voir surtout les beaux dessins que possède le musée Wicar à Lille.)

poésie le mélange singulier d'idées romantiques et classiques qui dominait alors la civilisation italienne [1].

Deux jeunes filles, au regard de vierge, sont assises sur le premier plan d'une prairie tout émaillée de fleurs. L'une couronne un taureau, emblème de force; l'autre entoure de ses bras un agneau, symbole d'innocence. A gauche, un guerrier vient de trancher la tête d'un dragon. A droite, une jeune femme, le torse nu, est debout tenant un arc et une flèche. Elle regarde de face, avec un mélange de candeur et de fierté qui force à baisser les yeux devant elle. Un peu plus loin, un Amour, qu'une Muse tient légèrement sur ses genoux, pose sur la tête d'Isabelle d'Este la couronne de lauriers. Autour de ce groupe principal, des philosophes, des poëtes, des musiciens, rêvent, écrivent, chantent, jouent du violon, du luth, du théorbe. Enfin, sur un plan secondaire, on voit des cavaliers qui combattent à outrance. Tout cela (d'un dessin délicat et d'une couleur charmante) est encadré dans de frais ombrages, avec l'horizon profond d'un lac, comme perspective, et de belles montagnes couronnées par un ciel dont l'azur est irréprochable.

Il y a là plus qu'un tableau délicieux, plus qu'un rêve de bonheur, il y a comme le résumé de la vie élégante et intellectuelle d'une société affolée d'érudition, éprise de galanterie, avide d'épopées romanesques, chez laquelle l'*Orlando furioso* va bientôt faire

1. Ce tableau est au Louvre, sous le n° 175. Il provient du cabinet d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue.

son apparition, et qui connaît déjà par cœur *i reali di Francia, Buovo d'Antona, la Spagna, regina Ancroja, Morgante maggiore, Mambriano* et *Orlando innamorato*. L'art du XVe siècle a cela de remarquable, que les idées d'héroïsme et de chevalerie s'y mêlent sans cesse au retour vers l'antiquité. Les vieux contes venus d'Orient dès le VIIIe siècle le disputent encore, dans l'imagination des peintres, à la préoccupation de la fable grecque. Les exploits de Roland et les travaux d'Hercule occupent presque le même rang dans l'admiration des peuples. Souvent le cycle légendaire des paladins de Charlemagne et la hiérarchie des dieux mythologiques se confondent dans un même cadre. De là le manque de simplicité, le défaut d'unité, la complication du plus grand nombre des tableaux de l'époque. De là aussi l'accent particulier du XVe siècle, quand il veut parler la langue antique. De là surtout cette déférence, ce respect, cette sorte de dévotion dont l'art entoure la femme, même dans les interprétations les plus outrées de la Fable ; de là ce culte de la chasteté, même dans les représentations les moins chastes. L'amour antique fait alliance avec la galanterie chevaleresque, la passion de la beauté s'unit à la passion de la vertu, et de cet accord naît un nouvel idéal dont Raphaël nous révélera bientôt avec une clarté sublime le type par excellence.

La peinture de Lorenzo Costa respire un parfum infiniment doux, très-suave et très-pénétrant. La noblesse de l'épopée s'y mêle au charme des fictions

romanesques. Où se trouve-t-on transporté? On ne sait. L'imagination flotte indécise entre les jardins d'Académus et l'île enchantée de la fée Carandine. N'est-ce pas Mambriano et Renaud qui luttent corps à corps au fond du tableau? Sur le premier plan, ce guerrier, dont l'expression est si profondément chrétienne, ne pourrait-on pas croire que c'est Roland lui-même, au moment où il vient de terrasser le diable qui l'avait accusé d'hérésie? De l'autre côté, cette belle jeune femme, au regard profond et fascinateur, ne fait-elle pas songer à la magicienne Fulvie convertie par Roland? Les deux jeunes filles assises sur le premier plan ne rappellent-elles pas à la fois les Muses, que l'aveugle de Ferrare[1] invoque au début de son poëme, et les descriptions du printemps sur lesquelles il revient sans cesse? Isabelle d'Este ne ressemble-t-elle pas à s'y méprendre à la dame que célèbre Bojardo, en l'appelant la lumière de ses yeux et l'esprit de son cœur? Quant aux philosophes, aux poëtes, aux musiciens, c'est la Grèce platonicienne ressuscitée. Pour bien comprendre un pareil tableau, il faut se souvenir du poëme de Pulci[2] et de celui de Bello; il fau relire surtout le neuvième chant du troisième livre de l'*Orlando innamorato*, où le poëte, entraîné par les images voluptueuses de Bradamante et de Fleur d'Épine, se croit au milieu d'une cour remplie de beautés

1. Francesco Bello, plus connu sous le nom de *Francesco Cieco di Ferrara*, auteur de *Mambriano*.
2. *Morgante maggiore*.

angéliques et de cavaliers aimables, invoque l'Amour, « l'Amour qui inventa la poésie, la musique, l'Amour « qui réunit par de douces chaînes les nations étran- « gères et les hommes dispersés, l'Amour, sans qui il « n'y aurait ni société ni plaisir..., » l'invite à descendre dans ce lieu de delices et lui prédit que s'il y vient une fois il n'en voudra jamais sortir :

Se tu vien tra costor, io ti sò dire
Che starai nosco, e non vorrai partire.

Toutes les petites cours italiennes de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe se ressemblaient fort. Qu'elles se tinssent à Ferrare, à Mantoue, à Urbin ; qu'elles fussent présidées par Hercule ou Alphonse d'Este, Jean-François Gonzague, Frédéric de Montefeltro, Guidobalde ou François-Marie, Lucrèce Borgia, Cecilia Gonzague, Isabelle d'Este, Battista Sforza, Jeanne della Rovere[1] ou Emilia Pia, c'étaient partout les mêmes influences, la même recherche de l'esprit et du beau. Ce qui m'attire surtout vers le tableau de Lorenzo Costa, c'est qu'on y sent avec vivacité l'élément poétique où vécurent tant de grands artistes et que Raphaël dut respirer aussi. Sans doute cette atmosphère avait quelque chose d'artificiel, de dangereux et de presque énervant. On n'y trouvait ni la vérité, ni la nature, ni l'austérité de la tradition. Il était difficile de s'y polir

1. Duchesse de Sora, belle-sœur de la duchesse d'Urbin. C'est elle qui recommanda Raphaël au gonfalonier Soderini, en l'annonçant de cette manière charmante et caractéristique : *un discreto e gentil giovane*.

sans s'y amollir un peu, de s'en assimiler la grâce sans en conserver l'afféterie. Il fallait être fort pour en sortir simple, pour ne pas sacrifier à une sorte de spiritualisme officiel l'indépendance et le respect de l'inspiration. Giovanni Sanzi[1], père de l'Urbinate, avait vécu familièrement à la cour de Frédéric, que les courtisans appelaient Périclès, bien qu'il fût laid et borgne. Puis étaient venues la minorité de Guidobaldo, l'usurpation de César Borgia et la restauration des ducs légitimes. Raphaël, que le culte de la famille ramenait sans cesse à Urbin, dut ressentir l'influence des idées dont Balthasar Castiglione a été l'éloquent interprète. Or, le *Cortegiano* a laissé aussi son empreinte sur la composition de Costa. « Après souper, dit le Castiglione, on « se réunissait chez la duchesse. Tantôt la musique et « la danse remplissaient la soirée, tantôt on soulevait « des questions intéressantes, ou bien on choisissait « à tour de rôle quelque jeu qui pût fournir aux as- « sistants l'occasion d'exprimer leurs sentiments se- « crets. Nous prenions à ces divertissements un plaisir « extrême, parce que les plus nobles seigneurs et les « beaux esprits les plus fameux de toute l'Italie se « trouvaient alors rassemblés à Urbin. » La duchesse d'Urbin ou la *chaste* Emilia Pia, « la muse de la conver- « sation, l'âme de tous les plaisirs, » pouvait donc, tout aussi bien que la duchesse de Mantoue, recevoir des mains de l'Amour le laurier poétique, et rien ne nous

1. Ce fut Bembo qui ajouta un *o* au nom patronymique de Raphaël, et qui de *Sanzi* fit *Sanzio*.

empêche de chercher, dans les poëtes et les musiciens qui animent ce tableau, Bembo, Ottaviano, Frédéric Fregoso, Bibbiena, Julien de Médicis, Bernardo Accolti, Tebaldeo, Serafico et Balthasar Castiglione. Chacun d'eux chante à sa manière le cantique des fiançailles de la science et du monde. Guidobaldo, surtout après la prise de Forli où il retrouva la bibliothèque et les trésors d'art de son père, réunissait autour de lui la société la plus lettrée de la péninsule. Il savait par cœur Virgile et Homère. Sa cour était, de toutes les cours italiennes, la plus passionnée pour Platon. Le contact d'une société, philosophant avec un art poussé parfois jusqu'à l'enthousiasme[1], estimant l'élégance et la correction à l'égal des titres de noblesse, recherchant surtout la grâce, dut être précieux pour le *divin jeune homme,* qui allait devenir bientôt le peintre même de la grâce[2]. En demeurant à Urbin, le Sanzio se fût trouvé au milieu d'un cercle qui lui eût été particulièrement sympathique. Mais sa vocation lui imposait une ambition plus haute et des devoirs plus grands. Ces groupes choisis, formant autant de centres d'adoption pour les différents artistes, n'étaient en définitive que de charmantes coteries. En s'y attachant spécialement, un peintre pouvait produire des œuvres agréables, telles que celle qui nous occupe, mais rien de supé-

1. Voir, dans le livre de Balthasar Castiglione, le discours que Bembo prononce sur l'amour et sur la beauté.

2. M. Henri Delaborde a parfaitement exprimé ce caractère de la cour d'Urbin. (« Les ducs et les comtes d'Urbin », *Revue des Deux Mondes,* 1er novembre 1851.)

rieur, rien de véritablement grand, rien qui s'adressât à l'âme des peuples. Élu pour la gloire, Raphaël comprit tout de suite qu'il devait s'en rendre digne. Il eut bien vite épuisé les modèles que Pietro della Francesca, Fra Carnavale et son propre père avaient laissés à Urbin[1]; bientôt aussi les leçons de Pérugin lui parurent insuffisantes, il rêva d'aller à Florence, et s'y nourrit des chefs-d'œuvre du XVe siècle; puis il s'adressa directement à l'antiquité, l'interrogea avec franchise, et elle se livra à lui sans détour; Rome enfin l'appela, pour qu'il y laissât un des titres qui la font le plus justement appeler la *Ville éternelle.* Raphaël ne pouvait être sans Rome, et sans Raphaël il manquerait à Rome une partie de sa gloire.

Nous sommes assurément loin d'avoir épuisé la liste des précurseurs de Raphaël dans la voie de l'antiquité. Nous nous sommes contenté de nommer les plus grands, et nous arrêtons ici cette étude préliminaire. Nous voudrions avoir montré : d'une part, l'adoption

1. Raphaël copia à Urbin les portraits de Vittorino da Feltre, du cardinal Bessarione, de Pietro Apponio, de Sixte IV, de Dante, de saint Jérôme, de saint Augustin, de saint Thomas d'Aquin, de Virgile, de Solon, de Sénèque, de Platon, d'Aristote, de Ptolémée, de Cicéron. Ces portraits, longtemps attribués à Melozzo da Forli, ont été rendus, par une plus saine appréciation, à l'un des artistes venus de Flandre ou d'Allemagne à la cour de Frédéric, et peut-être à Juste de Gand, qui se trouvait à Urbin en 1474. Les dessins de Raphaël sont à l'Académie des beaux-arts à Venise. Les tableaux font partie du musée Campana. (Voir la notice des tableaux du musée Napoléon III, par M. F. Reiset.)

de l'art antique tentée généreusement par le christianisme naissant; d'autre part, la persistance de la tradition classique, malgré ses défaillances et ses transformations successives; enfin, l'immense travail accompli par la Renaissance, pendant le XIVe et le XVe siècle, pour revenir à l'antiquité. Nous avons conduit la peinture au degré d'avancement où la trouva le Sanzio au début de sa carrière. Nous avons vu le chemin parcouru déjà, nous avons sondé les abîmes qu'il fallait franchir encore. Le but était marqué, mais non pas atteint. Cette alliance de l'âme chrétienne et de la forme antique, entrevue dans les Catacombes, si ardemment poursuivie à travers les siècles, était loin d'être réalisée. Les uns avaient trop osé, les autres pas assez; tous cependant avaient lutté avec courage; il y avait eu une série d'avantages successivement remportés, mais pas une de ces victoires qui assurent définitivement la conquête. C'est à Raphaël qu'étaient réservés les honneurs du triomphe. On sait ce que l'antiquité avait inspiré avant lui; on va voir maintenant par quel effort de génie il s'éleva presque tout à coup jusqu'à la perfection. Étant donné le point de départ, on pourra mesurer facilement les sommets où nul autre ne put atteindre. Déjà dans nos précédentes études[1], considérant l'Urbinate dans ses rapports avec l'his-

1. Nous avons rappelé les événements principaux qui agitèrent l'Italie pendant les vingt premières années du XVIe siècle, événements dont Raphaël fut le sublime interprète dans les *Chambres* du Vatican.

toire, nous avons vu par quel élan généreux il s'était porté, sans rien abdiquer de sa ferveur et de sa foi, vers la sagesse et vers la poésie antiques. Nous allons maintenant regarder avec lui le monde mythologique, et dans ces manifestations profanes, alors qu'il montrera l'intelligence la plus complète de l'antiquité, nous le retrouverons sans cesse, ce qu'il fut de la première à la dernière heure de sa vie, passionné pour le beau, mais subordonnant toujours la forme à l'idée, glorifiant l'âme par-dessus toutes choses.

Enfin pour conclure, nous chercherons si, parmi les plus grands artistes des règnes de Jules II et de Léon X[1], il en est un qui, dans ses rapports avec l'antiquité, soit comparable au Sanzio. Nous verrons que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Corrége, ont accompli leur vocation en suivant des voies différentes; mais que Raphaël seul, sans renouveler les délires du paganisme, sans cesser un instant d'être chrétien, a pu rappeler les conceptions immortelles de l'antiquité.

1. On a trop répété que le xve siècle avait été un siècle d'impuissance et de stérilité. La fin du siècle, si fertile déjà en œuvres admirables, fut surtout féconde en hommes supérieurs. Tous les génies incomparables qui jetèrent tant d'éclat sur la première moitié du xvie siècle appartiennent au xve par leur naissance, et même (sauf Corrége) par leur éducation. Léonard de Vinci naquit en 1452, Michel-Ange et Arioste en 1474, Titien en 1477, Raphaël en 1483, Corrége en 1494.

RAPHAEL

ET

L'ANTIQUITÉ

LES TROIS GRACES

I

En 1503, Raphaël avait vingt ans et se trouvait à Sienne, où il assistait Pinturicchio dans la composition des peintures destinées à célébrer la vie d'Æneas Silvius Piccolomini, devenu pape sous le nom de Pie II. Jusque-là, le Sanzio était resté sous le charme exclusif de la religion de son enfance et du mysticisme traditionnel de l'école de Pérouse. Le Christ, la Madone, les archanges, les saints, les saintes et quelques portraits témoignant en même temps de sa reconnaissance et de ses plus chères affections, telles avaient été jusqu'alors les préoccupations exclusives de sa vie. Pour la première fois, dans la bibliothèque de la cathédrale de

Sienne, l'histoire sollicitait cette âme ardente et calme; pour la première fois aussi, dans ce même lieu doublement consacré déjà par l'art et par la religion, l'antiquité s'offrait à cet esprit si digne de la comprendre; et comme tout semble avoir été prédisposé par un dessein spécial de la Providence en vue de ce génie privilégié, ce devait être par l'intermédiaire des Grâces qu'il allait recevoir la première initiation à l'art antique.

Un groupe des trois Grâces se trouvait au milieu de la *libreria* où Raphaël poursuivait ses travaux. Ce marbre avait surgi comme pour saluer l'aurore de la Renaissance [1]. Il avait revu la lumière après mille ans d'oubli et reparaissait plein de force et de vie, rayonnant d'une exquise beauté, triomphant des injures du temps et de la barbarie des hommes. Il avait souffert, il est vrai, de cruelles blessures; mais de pareils chefs-d'œuvre, tant qu'ils ne disparaissent pas tout entiers, ne sont jamais irrévocablement atteints : un seul fragment suffit pour assurer leur immortalité. De-

1. On dit généralement que ce groupe a été découvert à Sienne lors des fouilles faites, au XIIIe siècle, pour la reconstruction de la cathédrale. Il paraît avéré maintenant qu'il fut trouvé à Rome, et que le cardinal Francesco Piccolomini le conserva pendant quelque temps dans son palais (à Rome même) avant de le placer au milieu de la *libreria* de la cathédrale de Sienne. « *Questa notizia si cava* « *dal raro opuscolo di Francesco Albertini. il quale scrivendo* « *nel 1509, nell' occasione di parlare della casa del cardinale,* « *dice :* Domus rev. Francisci Piccolominei Card. Sen. non longe est « a prædicta (domo Ursinorum) in qua erant statuæ Gratiarum « positæ. » (Note des éditeurs de *Vasari,* t. V, p. 267, n° 3. Le Monnier Firenze, 1849.)

puis Nicolas et Jean de Pise jusqu'à Beccafumi, tous les grands artistes qui vinrent à Sienne pendant le XIV[e] et le XV[e] siècle élevèrent leur pensée, fortifièrent leur talent en présence de ce marbre mutilé. L'Église catholique, à cette époque, avec cette généreuse initiative dont on a plus tard faussé le sens et dénaturé la portée, avait adopté les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les lieux, et non-seulement elle respectait l'antiquité, mais elle lui ouvrait la plus large et la plus magnifique hospitalité. C'est ainsi qu'à Sienne, dans la bibliothèque de la cathédrale, le groupe des Grâces occupait la place d'honneur et brillait d'un éclat plus vif et plus doux au milieu des délicieuses miniatures dont peut-être il avait inspiré les plus belles ; c'est ainsi que, dans cette même cathédrale, on voit encore des fragments de bas-reliefs dont les sujets sont essentiellement profanes, et que le bénitier qui fait face à celui de Jacopo della Quercia est formé par un candélabre antique orné de figures mythologiques[1].

Le marbre de Sienne représente avec éloquence les antiques divinités, dont tous les arts et toutes les sciences reconnaissaient l'empire. Il appartient, soit

1. Depuis quelques années seulement le souverain pontife a fait retirer le groupe des Grâces de la *libreria* du Dôme de Sienne, et l'a fait transporter dans la galerie de l'Institut des beaux-arts, où il n'a plus la même valeur au point de vue de l'histoire de l'art. D'ailleurs, pour effacer de cette cathédrale toute trace profane et mythologique, il faudrait supprimer aussi tout le plafond de cette *libreria*, car il est couvert de fresques qui célèbrent les aventures de Vénus, de Proserpine, d'Antiope, etc.; il faudrait commettre encore bien d'autres mutilations dans l'intérieur même du sanctuaire.

directement, soit par réminiscence, à la plus belle époque de l'art, et c'est ainsi que les Grâces devaient s'offrir à la piété des Grecs dans les temples d'Élis et de Périnthe, de Delphes et de Lacédémone. Elles sont entièrement nues, debout, placées sur le même plan, et les bras enlacés[1]. Celle du milieu est opposée aux deux autres; il lui manque la tête, les bras et la jambe gauche. Celle de gauche a perdu également un pied et un bras. Celle de droite a subi les mêmes mutilations. Elles sont l'image idéale de trois jeunes filles à peu près du même âge et de même taille. Les formes sont arrondies avec une certaine plénitude, tout en demeurant légères et parfaitement élégantes. De quelque côté qu'on se place pour considérer ce groupe, les contours en sont toujours harmonieux. Tout est indiqué et rien n'est accentué. Toutes les beautés de la femme apparaissent avec une délicatesse charmante. Rien ne choque, tout ravit et attire dans cette œuvre, où l'art couvre la science d'un voile magique. Les deux têtes qui restent offrent des traits dont le calme annonce des êtres supérieurs, et dont l'expression est en parfait accord avec l'attitude du reste des figures. Ce marbre,

1. Cette manière de placer les Grâces était la plus commune, et c'est sans doute à un groupe semblable qu'Horace fait allusion lorsqu'il dit :

Segnesque nodum solvere Gratiæ.

(Horat., lib. III, od. XXI.)

On les retrouve ainsi enlacées dans la plupart des monuments antiques, sur les bas-reliefs, sur les médailles et jusque sur le seuil des tombeaux, où elles semblent vouloir charmer même la mort.

tout palpitant du souffle poétique de l'antiquité, fait naître l'idée des Grâces, telles que le paganisme les avait rêvées.

Deux preuves témoignent de l'impression profonde que ressentit Raphaël en présence de cette merveille : le dessin de l'Académie des beaux-arts à Venise, et le tableau appartenant à lord Ward à Londres. Il importe d'étudier ce dessin et cette peinture, en les comparant au monument qui les a inspirés [1].

II

Raphaël, dans le sanctuaire où il travaillait à Sienne, avait donc constamment sous les yeux le groupe antique des Grâces; de sorte que, presque au début de sa carrière, l'antiquité lui souriait, le soutenait, le sollicitait, le distrayait de ses pensées journalières. On comprend qu'il dut la contempler sans cesse, et que, sa pensée guidant sa main, il dut chercher à en reproduire et à s'en assimiler les beautés les plus saillantes. Le dessin de Venise nous montre donc, pour la première fois, le Sanzio aux prises avec la tradition classique, luttant, avec les seules ressources de sa plume, contre les splen-

1. La photographie permet maintenant aux personnes qui ne connaissent ni l'Italie ni l'Angleterre, d'apprécier la valeur de ces œuvres d'art.

deurs de la plastique grecque, recherchant les ondulations de ces lignes souverainement harmonieuses et les trouvant avec un rare bonheur, sentant cependant ce qui lui manque encore en présence de cet art si parfait, s'avouant enfin vaincu, rendant les armes, et laissant inachevé ce dessin commencé avec tant de soin, de patience et d'amour. Mais, quel qu'en fût le résultat immédiat, un pareil effort ne pouvait être stérile, et Raphaël comprit de suite les affinités mystérieuses qui liaient son génie au génie de l'antiquité. C'est en effet par la médiation de ce divin jeune homme que les Grâces antiques et modernes allaient faire alliance.

Quand on considère l'admirable dessin conservé à Pérouse chez le comte Baldeschi[1], on sent déjà l'influence de l'art grec qui élève et fortifie le génie de Raphaël. Rien n'est plus digne d'intérêt que cette page de la vingtième année du peintre. Rien ne témoigne mieux de cet âge heureux, où le cœur a déjà tous ses instincts, sans que la raison ait peut-être encore toutes ses lumières. Rien n'est plus délicieux surtout que la figure de cette infante qui va devenir impératrice; rien n'est plus attrayant que la douceur et la modestie de cette jeune fille, à laquelle les Grâces elles-mêmes semblent avoir communiqué le charme le plus irrésistible de la beauté, le don de plaire. Je remarque même un certain air de famille et de ressemblance entre les

1. C'est d'après ce dessin, qui représente le mariage de l'empereur Frédéric III avec Éléonore de Portugal, que Pinturicchio a peint la fresque de la *libreria* du Dôme de Sienne.

traits de cette Éléonore de Portugal et la tête si admirablement dessinée par Raphaël d'après le groupe de Sienne.

On peut dire du dessin de Venise qu'il fut spontané et presque le résultat d'un irrésistible entraînement. En effet, en retournant la feuille, on voit au revers une autre étude, également à la plume, et représentant une femme drapée, qui devait être une sainte. On comprend alors que Raphaël a cédé à la séduction, et qu'il a un moment délaissé la sainte pour les Grâces. Mais on sent en même temps que l'inspiration religieuse ne l'a pas abandonné, et qu'elle l'a noblement inspiré dans cette première tentative d'interprétation de l'antiquité. On voit clairement que le Sanzio a été dominé par son propre génie; qu'il a obéi, à son insu sans doute, à ses propres instincts, et que, tout en cherchant à retrouver la trace de l'idéal païen, tout en respectant les traits saillants de son modèle, c'est son propre idéal, l'idéal chrétien par excellence, qu'il a réalisé. C'est bien, en effet, le sentiment personnel de l'Urbinate qui illumine cette tête charmante de l'une des Grâces. En plaçant presque sur un même plan le front et le méplat du nez, ce qui est partout et toujours un des caractères essentiels de la grande beauté, il a élevé ce front et lui a donné de plus amples proportions, ajoutant ainsi quelque chose d'essentiellement moderne au caractère de cette figure. En donnant aux yeux moins de profondeur relativement à la saillie de l'os frontal, il a suivi la nature, que l'art an-

tique exagérait dans une intention pittoresque, d'ailleurs parfaitement d'accord avec les exigences de la plastique. Il a, du reste, respecté la forme de l'œil; mais en élevant un peu plus la paupière inférieure, il a donné à cet œil une certaine langueur et quelque chose de ce charme particulier que les Grecs aimaient dans Vénus Uranie [1]. Et cependant ce regard a une intensité d'expression qui n'est pas du domaine de l'antiquité. C'est l'art moderne et chrétien qui se trahit, ou plutôt qui se révèle ici. Raphaël a bien cherché à conserver aux paupières ce mouvement d'ondulation qu'Hésiode compare au jeune cep de la vigne [2], mais sous la douce inflexion de ces paupières on voit l'âme qui brille, ayant conscience d'elle-même et de ses hautes destinées. Deux lignes légèrement courbées, presque tranchantes, indiquent avec une élégante précision les sourcils [3], qui, bien séparés et même à une assez grande distance l'un de l'autre, ajoutent encore au calme et à la placidité de la physionomie [4]. La bouche est d'un bon dessin, simple et suffisamment accentuée; les lèvres sont fines, sans être minces. Le

1. C'est ce regard que les Grecs désignaient par le mot ὑγρὸν.

2. Ἑλικοβλέφαρος. (Hésiode, *Théog.*, p. 234.)

3. Les anciens attachaient une grande importance à la beauté des sourcils. Ce sont les sourcils de la Vénus de Praxitèle que Lucien loue en disant : ὀφρύων τε τὸ εὔγραμμον, *supercilia ad amussim facta.*

4. « Les sourcils qui se confondent, dit une épigramme grecque, « sont une marque d'orgueil et de mauvaise humeur, » ὁ θρασὺς ὑψαύχην τε, καὶ ὀφρύας εἰς ἓν ἀγείρων. (Voir Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, t. I, p. 462.)

menton, plein et arrondi, rappelle les têtes antiques de premier ordre. Les cheveux sont d'un jet admirable et d'une grande souplesse d'exécution; ils sont ramenés et noués sur le dessus de la tête, comme dans presque toutes les figures virginales anciennes, tandis que d'épais bandeaux encadrent le front et les joues, et descendent jusqu'à la naissance du cou. Seulement Raphaël, tout en rappelant, dans cette partie de son dessin, le modèle qu'il avait sous les yeux, a simplifié avec raison le travail du ciseau grec et atténué la valeur des ondes, qui forment des cavités considérables dans le marbre antique et y jettent de si belles masses d'ombres et de lumières. Enfin, semblable à une fleur qui entraîne sa tige délicate, cette tête s'incline légèrement vers la gauche, et par ce mouvement gagne encore en douce éloquence et en naïve expression. Quant au reste du corps, si admirable dans le marbre antique, il est traité aussi avec le plus grand soin dans le dessin de Venise. Le cou est rond et flexible; la poitrine est belle et d'une extrême légèreté; la gorge, délicate et virginale, n'a ni trop d'ampleur ni trop d'élévation [1]. Mais en présence de ces mystères de beauté, si merveilleusement glorifiés par l'artiste grec, en présence de ce sein que Théocrite

1. Les anciens faisaient consister la beauté de cette partie du corps dans une élévation modérée, et les femmes grecques, pour empêcher leurs seins de grossir, se servaient d'une pierre de l'île de Naxos, qu'elles réduisaient en poudre et qu'elles s'appliquaient sur la gorge. (Winckelmann.)

aurait comparé à un grain de raisin qui n'est pas encore mûr [1], on sent que Raphaël a hésité, presque reculé, et l'on voit qu'une certaine gaucherie a trahi ses efforts. D'autres détails, non moins difficiles à exprimer, sont rendus cependant avec un rare bonheur. Toute la partie abdominale est remarquable par la finesse et la force du modelé. L'articulation du genou est indiquée sans mollesse et sans rien de heurté, mais comme une douce et forte attache qui relie la cuisse à la jambe. Le pied est aussi parfaitement dessiné. — Raphaël a reproduit en outre la figure mutilée qui occupe le milieu du groupe de Sienne. Cette figure est vue de dos et présente également de très-belles qualités. C'est le même soin, la même exactitude, la même correction minutieuse. — Quant à la figure de droite, elle manque complétement dans le dessin qui nous occupe.

Tel est le témoignage des émotions qu'éprouva Raphaël devant le marbre antique des Grâces. Ce dessin, considéré dans son ensemble, rappelle certainement avec fidélité le chef-d'œuvre de la *libreria* du dôme de Sienne, et cependant l'impression est toute différente ; il y a quelque chose de moins et quelque chose de plus, c'est une interprétation très-respectueuse et très-indépendante à la fois. Pressé par le temps et par des travaux qui ne souffraient aucun retard, le Sanzio ne put alors satisfaire complétement son admiration, en la

1. Théocrite, idylle II, v. 21.

fixant d'une manière définitive et toute personnelle, et ce ne fut sans doute que vers la fin de l'année 1504 ou au commencement de l'année 1505, qu'il exécuta le tableau appartenant maintenant à lord Ward [1].

III

Ce tableau est une ravissante miniature, peinte à l'huile sur un panneau de sept pouces. Les trois Grâces sont nues et groupées de la même manière que dans l'antique. Celle du milieu, bien que vue de dos, tourne la tête vers la droite et montre un profil idéal. Les deux autres sont vues de face, et inclinent la tête chacune en sens opposé. Toutes trois tiennent une pomme d'or vers laquelle elles portent leurs regards, tandis que de leurs bras elles s'enlacent mutuellement [2]. Un

1. Ce tableau passa de la galerie Borghèse, à Rome, dans la collection de sir Thomas Lawrence, en Angleterre, puis dans la galerie de lord Dudley, et enfin dans celle de lord Ward, où il se trouve aujourd'hui.

2. En mettant des pommes d'or aux mains de ses Grâces, il est inadmissible que Raphaël ait voulu rappeler les trois déesses dont la beauté fut soumise à l'arbitrage de Pâris. Autrement, une seule tiendrait la pomme; en outre ces divinités, rivales en beauté, ne seraient pas enlacées, étroitement unies. Montfaucon cite du reste un monument antique où les trois Grâces sont ainsi enlacées, l'une portant un casque, l'autre tenant une pomme, et la troisième une branche de laurier.

fond de paysage, qui rappelle les lignes douces et calmes de la nature ombrienne, complète cette délicieuse peinture.

Tout se cadence et s'équilibre avec une suprême harmonie dans la pose, le mouvement et l'expression de ces figures. L'antiquité a mis là sa forte et poétique empreinte, et je me rappelle involontairement, en présence de ce tableau, la charmante peinture de Pompéi[1]. Mais une poésie plus haute encore, la poésie chrétienne, dont Raphaël fut le représentant suprême, pare ici les Grâces d'une expression divine. Si, par l'ampleur et la simplicité du dessin et du modelé dans les parties nues, Raphaël s'est montré docile à l'enseignement que lui avait donné le groupe de Sienne, rien dans les têtes ne rappelle l'antiquité, et l'on peut affirmer que ce tableau n'est ni une copie, ni même une restitution, mais une œuvre complétement et absolument originale. Ces têtes sont, en effet, d'un sentiment tout à fait moderne, et dans aucune des parties qui les composent, on ne saurait, comme nous l'avons fait pour le dessin de Venise, les rapprocher de l'œuvre antique. Ce ne ne sont plus là les filles et les compagnes de Vénus, ce

1. Au lieu de pommes d'or, les Grâces de Pompéi tiennent dans leurs mains des épis et des fleurs. Les figures, entièrement nues et d'un très-beau coloris, sont posées comme Raphaël les a posées lui-même; c'est le même mouvement, la même harmonie générale. Elles sont debout sur un simple gazon, et les belles lignes de leurs corps ressortent vivement sur le bleu d'un ciel parfaitement pur. — Ce tableau, que semble avoir pressenti le Sanzio, est maintenant au musée Bourbon, à Naples.

sont plutôt les sœurs de l'archange Michel et du vaillant saint George, et c'est l'ange de la Grâce lui-même qui semble en avoir tracé l'image.

Raphaël a exprimé dans cette peinture tout ce qu'il y a de vrai et d'essentiellement humain dans la Fable. Ces figures rappellent, en effet, les Χάριτες des Grecs, qui présidaient aux bienfaits ainsi qu'à la reconnaissance. Elles satisfont aux traditions les plus nobles du symbolisme antique. Elles se tiennent et s'enlacent, parce que les hommes doivent se réunir et s'attacher les uns aux autres par des services réciproques et par une véritable circulation de bienfaits. Elles sont jeunes, parce que la mémoire du bienfait ne doit pas vieillir; sveltes et légères, parce que le bienfait ne doit jamais se faire attendre, et que, selon le dire des anciens, une grâce qui vient lentement cesse par cela même d'être une grâce; vierges, parce que la bienfaisance porte en elle un haut caractère de pureté, de prudence et de modestie [1]. Elles ont le don d'exprimer une sympathie générale et universelle, sans apparence de banalité.

Mais en même temps que l'Urbinate dérobait au paganisme une étincelle de vérité, c'est au foyer même de toute grâce et de toute vérité qu'il allait puiser son inspiration. Aussi ces figures ne représentent-elles pas des *joies*, selon l'antique signification du mot Χάριτες,

1. « Que les dieux te confondent! disait Socrate à un homme qui « prodiguait sans discernement son or et ses services; les Grâces « sont vierges et tu en fais des courtisanes. »

mais des Grâces chrétiennes, exprimant avec une admirable candeur le sentiment sur lequel repose tout l'édifice des sociétés modernes, la *charité* [1]. Quelque chose de cette expression souverainement sympathique s'était glissé déjà, sans doute à l'insu du Sanzio, dans le dessin qu'il avait fait à Sienne en présence du marbre grec. Mais ici, c'est tout un ordre d'idées qu'il traduit avec une intention manifeste, c'est son âme ardente et chrétienne qu'il révèle tout entière. Dans ce parti pris d'être lui-même, il a changé l'arrangement des cheveux, qui diffère ici complétement de ce qu'il était dans le groupe antique et dans le dessin de Venise. Sans doute cette chevelure élevée sur le dessus de la tête ajoutait à la figure un certain caractère de fierté et de grandeur; mais ce que Raphaël a cherché à réaliser dans ses Grâces, c'est quelque chose de plus haut que la grandeur et de plus noble que la fierté : c'est la tendresse naïve, unie à l'innocence et à la chasteté; c'est le mouvement qui porte invinciblement les vierges vers tout ce qui souffre, et qui courbe ici leur tête sous le poids de l'amour et de la compassion. Or, c'est pour aider à la pudique expression de ce sentiment, doux et triste à la fois, qu'aux nœuds qui éle-

1. Les grands esprits de l'antiquité eurent par instants le pressentiment de la vérité chrétienne. Cicéron proclame la bienfaisance une vertu égale à la justice, et il connaît aussi la charité, qu'il nomme de son vrai nom, *caritas generis humani,* et qu'il représente comme le lien qui unit les hommes, *consanguineos*. Mais ce qu'il ne vit pas, c'est que la charité est l'amour de l'homme pour l'amour de Dieu, et qu'elle est subordonnée à un dogme.

vaient et redressaient les têtes des Grâces antiques, Raphaël a substitué de longs bandeaux qui inclinent doucement vers la terre les têtes des Grâces modernes. Quelques perles légères de corail sont le seul ornement qui pare ces figures, en ajoutant encore à leur ressemblance avec les vierges et les anges de l'école de Pérouse.

Ainsi la beauté prédomine sur tout dans cette composition, et c'est ce qui la rattache principalement à l'antiquité. Mais ce qui en fait une œuvre particulière à l'esprit de Raphaël, c'est que cette beauté est modifiée par l'expression sans en être altérée. Sans cette expression, ces figures ne seraient que de pâles et insignifiantes copies ; et sans cette beauté, l'expression manquerait d'agrément et de poésie. Cette alliance du sentiment moderne avec les traditions de l'antiquité constitue précisément l'exquise originalité de Raphaël. Le Sanzio n'est encore qu'un enfant, et déjà son génie vole d'un trait vers le but que la Renaissance poursuivait depuis plus de deux siècles et ne pouvait atteindre. Dans le marbre antique, il puise une notion plus exacte et plus vraie des hautes qualités constitutives de la beauté, et en même temps il y voit la nature, comme dans un miroir, qui lui montre tout ce qui répond le plus à ses propres instincts. La pureté, la noblesse, la grâce, qui étaient le fond de sa nature, gagnent dès lors une force, un charme, une éloquence, qui jusque là leur avaient manqué... Chose remarquable, cette peinture est exécutée avec le soin et le

fini de la miniature, rien n'est plus précieux, et pourtant rien n'est plus spontané, moins pénible. C'est la Grâce elle-même, mais une Grâce austère et chaste que le paganisme ne connut pas, c'est ce don que nul effort ne peut obtenir et que nulle recherche ne peut trouver, c'est la flamme divine, qui éclaire, anime et transforme ici le travail et la science.

On a prétendu que ce tableau avait été peint en 1506 [1], à Urbin, dans un voyage que Raphaël fit dans sa ville natale, entre ses différents séjours à Florence. Il est positif que certaines analogies rapprochent cette peinture du *Saint George* que le Sanzio peignit, vers cette époque, pour le roi d'Angleterre [2]. Mais d'autres liens, plus étroits encore, unissent aussi le tableau des *Grâces* à la *Vision du chevalier* [3] et au petit *Saint Michel* [4], qui sont antérieurs à 1504. J'adopterais donc de préférence une époque voisine de cette dernière année, et j'admettrais volontiers que le Sanzio exécuta cette peinture au commencement de son premier séjour à Florence [5]. La question de date

1. M. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovani Santi* t. II, page 50 de la traduction française.

2. Henri VII venait d'envoyer au duc d'Urbin les insignes de l'ordre de la Jarretière. Le duc, à son tour, commanda ce tableau à Raphaël, et chargea le comte Balthasar Castiglione d'aller l'offrir au roi d'Angleterre (1506).

3. Ce tableau se trouve à la *National Gallery*.

4. Ce tableau appartient au musée du Louvre.

5. Raphaël vint pour la première fois à Florence au mois d'octobre de l'année 1504.

n'est d'ailleurs, pour nous, que secondaire. Ce qui nous importait surtout, c'était de signaler et d'étudier avec soin le premier pas tenté par Raphaël dans la voie de l'antiquité.

RAPHAEL POURSUIT A FLORENCE

LA TRACE DE L'ANTIQUITÉ

Si nous continuons à examiner l'œuvre constamment progressive du Sanzio, nous retrouvons surtout la trace de l'antiquité dans deux dessins qui appartiennent encore à la période florentine de la vie du maître.

L'un de ces dessins est conservé à la galerie des Offices. Il représente un jeune homme entièrement nu, tourné vers la gauche, tenant délicatement de la main droite un vase élégant qu'il porte sur sa tête, tandis que l'autre main, ramenée le long du corps, s'appuie légèrement sur la cuisse. Ces deux mouvements se complètent, se cadencent et s'équilibrent de la façon la plus heureuse. On sent que ce personnage marche, que tout le poids du corps pèse en ce moment sur la jambe gauche, et que la jambe droite, ramenée en arrière, va bientôt à son tour se porter en avant. On comprend aussi, à l'aplomb de cette figure et à la manière dont elle tient au sol, que Raphaël a passé déjà dans l'église des Carmes, et qu'il a reçu de Ma-

saccio des leçons que l'école de Pérouse n'avait pu lui donner. On voit en outre que si, dans les bras et dans les jambes, le Sanzio s'est soumis avec rigueur à l'enseignement, quelquefois un peu sec, du naturalisme florentin, il a subi en même temps de plus hautes influences ; et à la noble élévation de la poitrine, à la manière grande et simple à la fois qu'accuse cette partie du dessin, on reconnaît sans peine la tradition classique. On éprouve enfin, en présence de cette tête, si noblement coiffée de longues boucles flottantes, au regard si chastement abaissé vers la terre, un frisson d'entraînement et d'admiration ; on sent le souffle de l'inspiration chrétienne qui anime cette idéale pureté de vierge et d'archange. Ainsi, dans ce dessin, Raphaël se montre sous le triple aspect de la naïveté de sa jeunesse, de la science nouvelle qu'il est en train de demander à la nature et à l'étude des maîtres florentins, et des aspirations que fait naître en lui, je ne dirai pas encore la connaissance, mais le pressentiment de l'antiquité.

L'autre dessin se trouve à Venise, dans la collection de l'Académie des beaux-arts. C'est la même figure de jeune homme, la même observation attentive et consciencieuse du nu, mais dans une autre attitude et tournée cette fois vers la droite. La main gauche se porte en avant, et soutient encore un vase à peine indiqué ; la main droite pend naturellement le long du corps. Cette étude, exécutée à la plume, est plus rigoureuse, plus exacte et plus forte que la précédente. La

nature y est serrée de plus près. Raphaël ne s'est pas borné cette fois à rendre la surface des chairs, son œil a voulu pénétrer plus avant : il a cherché à traduire les muscles, les articulations et les parties saillantes des os. Tout cela est indiqué avec une sûreté de main et presque toujours avec une justesse qui dénotent une science déjà plus avancée vers la perfection. Ce dessin a moins de charme peut-être que le précédent; il flotte moins dans la région du rêve et de l'idéal, mais il a plus de puissance, et prélude plus directement au tableau d'*Apollon et Marsyas*, que le Sanzio peignit vraisemblablement à Florence vers l'année 1505.

Les dessins que nous venons de décrire devraient trouver place dans le chapitre spécial que nous consacrerons aux dessins de Raphaël inspirés par l'antiquité. Si j'en parle immédiatement, c'est que ce sont des témoignages que personne n'a jamais récusés, et qui prouvent en faveur de l'authenticité du tableau d'*Apollon et Marsyas*. C'est ici en effet que nous devrions étudier ce tableau. Mais les discussions auxquelles il a donné lieu n'ayant pas dit leur dernier mot, le doute persistant encore dans l'esprit de certains juges, dont je me fais un devoir de reconnaître la haute compétence et la loyauté parfaite, je préfère ne pas introduire dans ce livre un élément de contradiction, et je renvoie à l'appendice les considérations spéciales relatives à cette peinture[1]. Tout

1. Voir au t. II de notre ouvrage. Appendice, lettre A.

prêt d'ailleurs à me rétracter, s'il m'était démontré que je me suis trompé, j'ai voulu, par respect surtout pour les opinions contraires à la mienne, retourner plusieurs fois en Italie, pour y acquérir la preuve de mon erreur ou la confirmation de mon jugement. Partout où j'ai pu rencontrer les maîtres dont les noms ont été prononcés, je les ai étudiés avec soin, et ces différentes épreuves n'ont pas changé ma manière de voir. Ni Mantegna, ni Francia, ni Timoteo Viti, ne peuvent avoir peint ce tableau, et si le nom de Raphaël devait être écarté, je crois que celui de Pérugin pourrait seul être proposé avec quelque vraisemblance. Mais Pérugin, quand il s'est inspiré de la mythologie, n'a jamais eu ni cette pureté de goût, ni ce sentiment exquis et qu'on pourrait dire inné de l'antiquité [1].

De l'année 1505 à l'année 1508, Raphaël paraît surtout absorbé par l'étude des maîtres qui, depuis Giotto jusqu'à Léonard et à Michel-Ange avaient ouvert à la Renaissance de si larges perspectives. Masaccio, Ghirlandajo, Botticelli, Filippo Lippi, Lorenzo di Credi deviennent l'objet constant de ses méditations. Ces maîtres, il est vrai, s'étaient nourris de l'antiquité, et il ne la vit guère alors qu'à travers leur interprétation. S'ils ne la lui firent pas connaître, ils lui apprirent à l'aimer. Cependant des saintes familles, des madones, quelques portraits et l'admirable tableau de la *Mise au tombeau*, semblent alors marquer d'une manière pres-

1. Voir, au Louvre, le tableau exposé sous le nº 443.

que exclusive la marche de ce beau génie. Durant cette période, il n'emprunte directement à l'antiquité aucune de ses inspirations. L'époque révolutionnaire que venait de traverser Florence avait d'ailleurs détruit un grand nombre des monuments antiques rassemblés par les Médicis, et l'amitié qui unissait Raphaël à des artistes tels que Fra Bartolommeo ne devait pas le pousser vers les marbres grecs ou romains échappés au fanatisme des partisans de Savonarole.

RAPHAEL A ROME

C'est à Rome, à partir de l'année 1508, que le Sanzio se place décidément à la tête du grand mouvement qui entraînait l'art italien. C'est au centre même de la catholicité, et dans le palais qui en résume toutes les gloires, qu'il scelle d'une manière indissoluble l'alliance des temps modernes avec l'antiquité[1]. On ne saurait trop le répéter, c'est dans la demeure même des papes, et sous l'autorité la plus haute de l'Église, que le peintre le plus chrétien que Dieu ait donné au monde a fait entrer dans la sphère du catholicisme tous les efforts du genre humain, a saintement réconcilié tous les arts et consacré avec une égale splendeur la science divine et les sciences humaines, la théologie, la philosophie, la poésie, la jurisprudence et l'histoire.

Déjà, dans ce palais du Vatican, et sous ce beau ciel

1. J'ai tenté déjà de donner les preuves de cette alliance, en décrivant les fresques du Vatican.

de Rome qui semble ressusciter tout ce qu'il éclaire, les plus belles statues antiques, arrachées à la terre, brillaient d'un vif et doux éclat. Ce n'étaient plus seulement quelques fragments isolés que Raphaël pouvait contempler alors, c'était l'antiquité elle-même, dont la Providence avait accumulé les ruines dans la Ville éternelle, c'étaient les plus illustres témoins du génie grec et romain, l'Apollon, le Torse, l'Ariadne, qui se présentaient à lui dans la fraîcheur de leur résurrection. Moment unique et véritablement prodigieux, où les morts eux-mêmes, transfigurés par l'admiration des vivants, revoyaient la lumière du jour. On sait l'enthousiasme causé par la belle jeune fille qui fut trouvée dans sa tombe, au milieu des jardins du couvent de Santa-Maria-Nuova, sur la voie Appienne, à quelques milles de Rome. Elle apparut fraîche et comme endormie sur sa couche de marbre, la tête ornée d'un bandeau d'or, les cheveux noués en tresses élégantes, le front pur, les yeux et la bouche doucement entr'ouverts. « Elle était si belle, dit le chroniqueur, qu'on « essayerait en vain de décrire sa beauté, ou si on l'es-« sayait, on risquerait de trouver le lecteur incrédule. » Bientôt le bruit se répandit que c'était la fille de Cicéron, et l'Italie tout entière, saisie d'un pieux frémissement, accourut pour voir la jeune morte [1]... C'est ainsi qu'une trentaine d'années plus tard devait se montrer Marie, fille du grand Stilicon et femme d'Ho-

1. Muratori, t. III, ép. II.

norius[1]. Elle allait revenir comme le fantôme d'un passé si grand. Ses restes étaient revêtus d'une robe de fil d'or très-fin; des voiles d'or couvraient sa tête et son visage, et à côté d'elle se trouvaient les plus belles pierres précieuses, des perles et de magnifiques joyaux. C'était peut-être la parure de noce chantée par Claudien... Sous l'influence de toutes ces merveilles, au milieu de cette chaude et généreuse atmosphère, le Sanzio conçut et exécuta l'*École d'Athènes*, le *Parnasse* et les grandes pages de la salle d'*Héliodore*. Rome se glorifiait alors d'adopter les plus beaux génies qui aient honoré la pensée humaine : elle saluait avec sympathie les nobles intelligences de Socrate et de Platon, d'Aristote et de Pythagore, et la chambre de la *Segnatura* prouve avec une mesure admirable cette sagesse conciliante. Sans doute la tolérance fut quelquefois excessive; mais l'ivresse de la Renaissance était la conséquence de la longue abstinence du moyen âge. Raphaël sut, du reste, se préserver de tout excès blâmable. Loin d'opposer le monde antique à la société chrétienne, il s'appliqua au contraire à démontrer les rapports et la continuité de leur esprit, et son œuvre est à la fois la gloire de l'Église et de l'humanité.

1. Les deux femmes d'Honorius, Marie et Thermatia, filles toutes deux de Stilicon, avaient été ensevelies sur le mont Vatican, à côté de la basilique de Constantin, dont l'*atrium* renfermait le tombeau d'Honorius. Plus de mille ans après, le 4 février 1544, on retrouva le tombeau de Marie, en abattant la chapelle de Sainte-Pétronille, pour faire place aux nouvelles constructions de Saint-Pierre.

D'ailleurs, en introduisant Apollon et les Muses dans le sanctuaire même de l'art chrétien, le Sanzio n'évoquait pas des ombres vaines, il créait des œuvres qu'il tirait de sa propre substance, qu'il animait de son souffle, auxquelles il donnait sa propre vie.

Les Muses de Raphaël ne sont pas seulement les jeunes filles si noblement parées du costume scénique, que nous rappellent les peintures d'Herculanum et les statues de la villa de Cassius à Tivoli [1]. Ce sont de nobles créatures qui sourient à l'antiquité, en comprennent véritablement l'esprit, mais qui gardent leur indépendance et n'en continuent pas moins à vivre de la vie de la Renaissance. Il y a là certainement des portraits que les contemporains devaient reconnaître sous le voile transparent de la Fable, et parmi ces neuf filles de Jupiter et de Mnémosyne, on nomme encore aujourd'hui la célèbre Vittoria Colonna.

Quant à l'Apollon du *Parnasse,* il revêt également une brillante individualité contemporaine. C'est à la fois la nature et l'antiquité qui ont inspiré cette figure du dieu *Musagète,* et il est facile de s'en convaincre en regardant le beau dessin à la plume que possède le musée Wicar, à Lille [2]. Cette étude nous transporte en pleine Renaissance, et fait cependant songer aussitôt à la douce et majestueuse beauté des œuvres grecques. On se rappelle ce que devait être la divinité protectrice du

1. Dans ces statues, qui sont au Vatican, Q. Visconti voyait des copies des Muses sculptées par Philiscus.

2. N° 728 du catalogue de ce musée.

bien et du beau, le dieu qui, par la puissance de l'harmonie, rendait le calme à l'âme agitée, et qui faisait naître, par son seul regard, le printemps et les fleurs.

Apollon reparaît encore dans le plafond de cette salle de la *Segnatura*, au-dessus de la fresque du *Parnasse*, et cette fois Raphaël le montre dans sa vengeance contre Marsyas... Cinq ou six ans seulement séparent cette fresque du tableau des Grâces, peint vers 1505. Quel magnifique essor a pris le génie de Raphaël, et quelle carrière immense il a déjà parcourue!... Que n'avons-nous le tableau de Zeuxis, le *Marsyas religatus*, dont parlent Pline et Philostrate; nous pourrions comparer et juger!

Enfin, dans cette même chambre, Apollon se montre une troisième fois. Il domine les sages et les philosophes rassemblés sous les portiques de l'*École d'Athènes*, et bien qu'il ne figure là que comme simple motif de décoration architecturale, il offre peut-être une des plus magnifiques interprétations que la Renaissance ait laissées de l'antiquité. Ce n'est pas l'Apollon *Callinicos*, car rien ne respire en lui l'ardeur guerrière, ni l'orgueil de la victoire. Ce n'est pas non plus le *Citharède pythien*; il n'en a ni les formes molles et efféminées, ni la chlamyde, ni la riche *stola*. C'est un état intermédiaire entre ces deux manifestations. Le bras droit appuyé sur le tronc de l'olivier de Délos, le dieu a abandonné ses armes et se repose des fatigues du combat, tandis que de la main gauche il tient déjà la lyre, emblème de sérénité. Rien ici ne fait songer aux colosses de

Delphes et d'Apollonie, et l'ancienne école de Crète n'a rien de commun avec ce dieu. Moins viril, moins vigoureux, d'une exécution moins large que l'Apollon de l'art grec antérieur à Phidias, l'Apollon de l'*École d'Athènes* n'a pas non plus la légèreté, l'adolescence, la séduction, la vivacité, la délicatesse que lui donnèrent les artistes de la jeune école attique. Il se tient entre tous ces modèles, sans toucher précisément à aucun d'eux, et présente un idéal qui n'est point, il faut le dire, du domaine de l'antiquité. Ses formes, merveilleusement fondues, unissent la grâce de la jeunesse à la force de l'âge mûr; un sentiment fier et ouvert respire dans tous ses traits, avec quelque chose de profond et de triste qui ajoute à la beauté quelque chose de parfait et d'achevé [1].

Mais c'était hors du Vatican et sur un terrain plus libre que Raphaël devait aborder, avec une complète indépendance, le domaine proprement dit de la Fable et de l'antiquité. Dès les premiers temps de son séjour à

1. Cette figure d'Apollon, hélas! bien effacée dans la fresque, a heureusement fourni à Marc-Antoine le sujet d'une de ses plus belles estampes. (Bartsch, t. XIV, nos 334 et 335.) — On voit, en outre, dans la collection de l'université d'Oxford, un dessin d'architecture, avec cette statue d'Apollon dans une niche. Ce dessin, lavé à la sépia, est fort beau. Il a passé, avant d'arriver à Oxford, dans les cabinets d'Arundel et de Woodburn. — On trouve, dans la même collection d'Oxford, une étude à la sanguine, pour le bas-relief qui se trouve, dans l'*École d'Athènes*, au-dessous de cette statue d'Apollon. Ce sont quatre figures d'hommes nus combattant entre eux. Ce dessin, fait d'après nature, a passé successivement dans les collections Wicar, Ottley et Lawrence. (Passavant, t. II, p. 505, nos 507 et 508 de la traduction française.)

Rome, il avait connu le banquier siennois Augustin Chigi, et il s'était spontanément formé entre eux une intimité que la mort seule devait rompre. La première preuve historique de leurs relations se trouve dans une quittance du 10 novembre 1510, par laquelle le financier reconnaît devoir au peintre vingt-cinq ducats d'or pour le dessin de deux plateaux, que l'orfévre Cesarino di Francesco, de Pérouse, s'était chargé d'exécuter en bronze [1]. Ces dessins nous sont parvenus, et se trouvent aujourd'hui : l'un dans le cabinet des estampes, à Dresde, l'autre dans la collection de l'université d'Oxford [2]... Quelques années plus tard, de plus dignes entreprises devaient solliciter l'Urbinate en faveur de son ami, et dès que les travaux de la chambre

1. D. Carlo Fea a donné le texte de cette quittance à la page 81 de sa NOTIZIA INTORNO RAFFAELE SANZIO DA URBINO. Nous la reproduisons ici : *Die 10 novembris 1510. Magister Cesarinus Francisci de Perusio, aurifex in Urbe, in regione Pontis, confessus fuit habuisse a Domino Augustino Chisio, mercatore Senensi, per manus domini Angeli Guiducci, ducatos viginti quinque auri de camera, pro compositione et manufactura duorum tondorum de bronsio magnitudinis quatuor palmorum, vel circa, cum pluribus floribus de mero relevo, secundum ordinem et formam eidem dandam per magistrum Raphaelem Joannis Santi de Urbino pictorem : quos finire promisit infra sex menses proxime venturos, sine exceptione : et sit dictus Angelus promisit eidem solvere residuum juxta extimationem peritorum in similibus ; sine ulla exceptione : et pro dicto domino Cæsare se principaliter, et in solidum obligando, etc. Actum Romæ in banco de Chisiis, etc.*

2. Il y aurait certaines réserves à faire relativement à ces dessins, sur lesquels nous reviendrons au tome II du présent ouvrage, dans le chapitre consacré aux dessins inspirés par l'antiquité.

d'*Héliodore* furent terminés, c'est-à-dire en 1514, Raphaël alla peindre le *Triomphe de Galatée*, dans la villa d'Augustin Chigi.

Arrêtons-nous un moment devant le cadre avant d'étudier le tableau. Quand nous saurons ce qu'est la Farnésine, nous nous attacherons plus encore aux peintures qu'elle renferme.

LE PALAIS DE LA FARNÉSINE

AU TRANSTÉVÈRE ROMAIN

I

C'est sur la rive gauche du Tibre que Rome déploie, sur une immense étendue, ses monuments et ses ruines. Mais si c'est là qu'il faut aller chercher la plupart des vieilles basiliques, des dômes, des campaniles et des palais, est-ce à dire que la rive droite ait été complétement abandonnée par l'histoire et par l'art? Nullement; car au temps d'Évandre, tandis que la ville de Saturne se voyait à la gauche du fleuve, à la droite aussi s'élevait la ville de Janus[1] :

> Hæc duo præterea disjectis oppida muris,
> Relliquias veterumque vides monumenta virorum.
> Hanc Janus pater, hanc Saturnus condidit arcem:
> Janiculum huic, illi fuerat Saturnia nomen. (*En.*, VIII, 355.)

Le Janicule et le Capitole avaient donc, quatorze

1. Cette ancienne ville s'appelait Antipolis : *Antipolis, quod nunc Janiculum in parte Romæ* (Pline). C'est de cette ville aussi que parle Ovide en ses *Fastes :*

> . . . . . Collis erat, quam vulgus nomine nostro
> Nuncupat, hæc ætas Janiculumque vocat.

siècles avant Jésus-Christ, leurs citadelles rivales de chaque côté du Tibre. Si plus tard la ville de Romulus s'enveloppa dans les plis des sept collines, c'est que d'un autre point de la rive opposée, des sommets du Vatican, les Étrusques menaçaient à chaque instant l'existence encore incertaine de la cité naissante... C'est au pied du Janicule que Porsenna fut arrêté par l'héroïsme d'Horatius Coclès, et c'est de la rive transtévérine que Clélie s'élançait pour reconquérir la liberté... Mais Rome, qui, en moins de huit siècles, devait être maîtresse du monde, eut bientôt soumis toute la vallée du Tibre, et dès lors le Janicule et le Vatican, devenus romains, rivalisèrent de splendeur avec les autres collines.

Dans les premiers temps de l'ère chrétienne, la citadelle d'Ancus Martius couronnait encore le Janicule. Les jardins de Pompée et de César couvraient la pente méridionale de cette colline, tandis que le bois des Césars occupait toute la partie du versant oriental comprise dans les anciennes murailles et s'étendait jusqu'aux rives du Tibre, depuis le pont Sublicius jusqu'au pont Janicule. Au milieu de ces frais ombrages était le bois sacré où le Flamine sacrifiait à la déesse Furina[1]; là aussi était le tombeau de Numa. Du haut de ce merveilleux amphithéâtre on voyait à ses pieds l'île du Tibre, semblable à un navire

1. La déesse Furina passait pour être l'une des Furies. Elle apparaissait chaque année le 8 des calendes de Sextilius, le 25 juillet.

stationnant au milieu du fleuve, ayant à sa poupe le temple d'Esculape, à sa proue le temple de Faune, et au milieu un obélisque devant lequel s'élevait le temple de Jupiter. Puis, sur la rive opposée, l'œil s'égarait à travers tous les monuments assis sur les pentes des collines et groupés harmonieusement sur les sommets. On apercevait sans doute le Circus Maximus, remplissant une partie de la vallée qui s'ouvre entre l'Aventin, couvert alors de temples et de portiques, et le Palatin, couronné par les palais impériaux. Un peu plus au nord, on voyait se dresser la roche Tarpéienne, aux arêtes menaçantes, et le Capitole, avec sa citadelle et ses temples consacrés à Jupiter[1]. Le regard embrassait ensuite, au pied du mont Capitolin, toute la région du Circus Flaminius, avec les théâtres de Marcellus et de Pompée, les portiques de Minutius, de Philippe et d'Octavie, les temples d'Apollon, de Bellone, de Junon et de Diane ; tout cela, dominé par les vertes hauteurs de la colline des Jardins, par les temples du Quirinal, par les saules séculaires du Viminal, par le *Cispius* de l'Esquilin, par les curies du Cœlius. Enfin, plus loin et plus haut encore que les splendeurs de Rome antique, on avait devant soi les grandes lignes de la campagne et ce magnifique horizon de montagnes qu'on croirait transparentes.

Revenant sur la rive transtévérine et remontant le

1. Le temple de Jupiter Férétrien et le temple de Jupiter Prædator.

cours du fleuve, on trouvait, à côté du bois des Césars, le tombeau de Cœcilius; et sur la pente du Janicule, le temple de Mania, le *vicus Janiculensis* et le *vicus Bruttianus.* En inclinant ensuite vers le nord, c'était le *Forum piscatorium,* faisant face au champ Tibéria sur l'autre rive, et les prés Muciens[1] qui s'étendaient parallèlement au champ de Mars. Puis venait le champ Codeta, qui conduisait au champ Vatican, aux grandes *Navalia,* aux prés Quintiens et aux jardins d'Agrippine. Les différents Césars ajoutèrent à ces dispositions et les modifièrent successivement. Bientôt les jardins de Caligula et de Néron couvrirent une partie du Vatican. Vers l'an 68, Galba avait aussi de vastes jardins sur les hauteurs du Janicule[2]; et à la fin du IIe siècle, les jardins de Géta occupaient tout le versant nord-est de cette colline, descendaient jusqu'au Tibre, et comprenaient l'espace qui s'étend entre le Vatican et le Transtévère proprement dit, entre la porte San-Spirito et la porte Settimiana[3].

L'Église naissante combattit et triompha également sur les deux rives du Tibre. C'est au sommet du Jani-

1. C'est là qu'est aujourd'hui la *via della Longara,* presque parallèle à la ligne que suivait, sur la rive opposée, la voie Triomphale.

2. A l'endroit sans doute où se trouvent aujourd'hui la villa Corsini et la porte Saint-Pancrace.

3. Le palais de la Farnésine et le palais Corsini, ainsi que la rue della Longara, ont pris une partie de la place qu'occupaient les jardins de Géta. (Voir dans Nibby, part. II, *Roma antica,* p. 368, une description de Martial qu'on peut appliquer à la vue dont on jouissait de ces jardins.)

cule, à l'endroit même où Ancus Martius avait fondé sa citadelle, que le prince des apôtres vint planter la croix et la sceller de son sang. C'est sur le Vatican que tant de héros chrétiens moururent avec enthousiasme pour conquérir au monde la liberté et l'honneur; et c'est des entrailles de cette glorieuse montagne que devait surgir, quinze siècles plus tard, le plus splendide de tous les temples. C'est dans le Transtévère que le pape saint Calixte ouvrit la première église publique de Rome[1]. C'est dans le Transtévère que, à la même époque, vécut sainte Cécile[2]. C'est ce mont Vatican que les papes adoptèrent, comme séjour de prédilection, pendant les siècles tant agités du moyen âge; c'est là qu'ils se tinrent, comme des sentinelles avancées, toujours en éveil et toujours prêtes à couvrir et à sauver la civilisation. C'est là qu'au IXe siècle saint Léon IV se fortifie et s'apprête à résister aux Sarrasins[3]. C'est là qu'en 1527 le connétable de Bourbon trouve la mort devant Rome. C'est dans le Trans-

1. L'an 224 de Jésus-Christ, sous l'empereur Alexandre Sévère. Cette église, qui est devenue la basilique de *Santa Maria in Trastevere,* fut reconstruite par le pape Jules Ier vers 340, renouvelée encore en 1139 par le pape Innocent III, et restaurée vers le milieu du XVe siècle par Nicolas V, sur les dessins de Bernardino Rossellini.

2. C'est sur l'emplacement du palais de Sainte-Cécile que le pape Urbain Ier consacra, vers l'an 230, l'église qui porte aujourd'hui le nom de Sainte-Cécile.

3. Ce fut saint Léon IV qui, vers l'an 848, voulant préserver la basilique de Saint-Pierre, fit enceindre de murailles fortifiées la colline Vaticane, et créa le bourg (*borgo*) qui prit le nom de Cité Léonine.

tévère enfin que, en plein XIX[e] siècle, une armée française devait faire brèche pour entrer dans la Ville éternelle.

Raphaël semble avoir eu une prédilection particulière pour cette rive transtévérine. Il y avait construit sa maison, à l'ombre du palais des papes[1]; il y vécut les plus belles et les plus fécondes années de sa vie; il y mourut dans toute la force du talent et de l'âge. Déjà ce divin génie nous a transportés sur les hauteurs du Vatican; il va nous conduire maintenant sur la rive même du Tibre, au milieu de cette population hautaine et fière dont la beauté semble immuable, à l'endroit même ou, treize siècles avant, s'étendaient les jardins de Géta, où s'élève aujourd'hui l'un des palais les plus élégants que la Renaissance ait laissés à Rome et au monde.

II

A la fin du XV[e] siècle, une famille siennoise du nom de Chigi[2], puissante par ses richesses, était venue s'établir à Rome, où elle paraissait déjà avec distinc-

1. La maison de Raphaël se trouvait au pied du palais Vatican, à endroit où s'élève aujourd'hui la colonnade de Saint-Pierre.
2. Le nom véritable était Ghigi.

tion sous le pontificat d'Alexandre VI. Tomaso Tomasi raconte que Laurent Chigi fut écrasé dans une des chambres du Vatican, le jour de la fête de saint Pierre, pendant un orage qui renversa une cheminée, accident qui faillit être funeste au pape lui-même. Tomasi ajoute que, l'an 1500, lorsque le duc de Valentinois se préparait à envahir les Romagnes, « Augustin « Chigi, frère de Laurent, un des riches et magni-« fiques gentilshommes qui fussent alors à la cour, « lui prêta non-seulement plusieurs milliers d'écus, « mais alla même jusqu'à faire fondre toute son argen-« terie, qui était considérable, pour la mettre en « monnaie[1]. » Ainsi se trouve contredite la relation d'Angelo Corraro, d'après laquelle les Chigi n'auraient paru à la cour de Rome que sous le règne de Jules II[2]. Il est certain que la fortune et la faveur de cette famille, déjà grandes sous les Borgia, augmentèrent encore sous les *della Rovere*. C'est alors qu'Augustin Chigi, devenu trésorier des finances pontificales, déploya tant de ressources et d'habileté pour subvenir aux dépenses excessives des guerres où le saint-siége se trouvait engagé, que le pontife honora le financier d'une véritable adoption, et voulut voir le chêne des *della Rovere* figurer dans le blason des Chigi[3]. Enfin

1. Voir Tomaso Tomasi, *Vie du duc de Valentinois*, p. 302 et 313.

2. Voir *Relazione della corte Romana, fatta dal signor Angelo Corraro*.

3. Le bref, par lequel Jules II admit Augustin Chigi et son frère Sigismond dans sa propre famille et les autorisa à en prendre les

Léon X, également séduit par la personne et par les qualités d'Augustin Chigi, lui continua les priviléges[1] que lui avait accordés Jules II.

A cette époque, qui fut l'âge d'or de la renaissance italienne, toute grande famille voulait éterniser son nom par quelque monument qui parlât à la postérité. C'est à cette noble émulation que les arts durent alors l'éclat extraordinaire dont ils nous étonnent encore aujourd'hui; c'est ce qui a fait de l'Italie un vaste musée, où l'on retrouve, au milieu des splendeurs d'un autre âge, la mémoire toujours vivante des personnages illustres de ce temps. Le grand titre d'Augustin Chigi à la reconnaissance de la postérité, c'est l'amour qu'il voua aux arts, ce sont les magnifiques encouragements qu'il ne cessa de leur prodiguer, c'est l'intimité qui l'attacha aux plus grands artistes de son siècle. Son nom eut surtout l'immense et unique fortune d'être lié au nom de Raphaël, et les plus illustres témoignages de cette union subsistent encore à Rome, à Sainte-Marie-de-la-Paix, à Sainte-Marie-du-Peuple, et surtout à la Farnésine.

Augustin Chigi avait établi sa résidence et le siége de ses affaires dans un palais de la *Via de' Banchi vecchi*, à gauche en allant au pont Saint-Ange, et à deux pas de la *Via Giulia*. Voulant en outre avoir une résidence d'été, une *villa* qui assurât sa réputation

armes, est du mois de septembre de l'année 1509. (Voir Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaele Sanzio*. App., p. 88.)

1. Notamment le bail des mines d'alun de la Tolfa.

d'homme de goût, il fit choix, dans le Transtévère, de vastes et magnifiques jardins, débris des jardins de Géta, et chargea Balthazar Peruzzi d'y construire un palais.

En choisissant cet artiste, le banquier siennois montrait qu'il voulait avoir ce que l'architecture du XVIe siècle, en s'inspirant de l'antiquité, pouvait offrir de plus élégant. A cette époque si féconde, Balthazar Peruzzi surpassait tous ses rivaux par la grâce et le charme de son style, et c'est avec justice qu'on l'a nommé le Raphaël de l'architecture. Nul architecte, en effet, ne posséda à ce degré les traditions et l'esprit de l'antiquité, et si les palais qu'il a construits étaient en ruine, on les pourrait prendre pour des vestiges de l'ancienne Rome.

Trois villes célèbres, Florence, Sienne et Volterre, se sont disputé l'honneur d'avoir vu naître Balthazar Peruzzi. Appelé, jeune encore, à Rome, par le pape Alexandre VI[1], il avait travaillé successivement aux fresques du Vatican avec Pierre de Volterre, et aux fresques d'Ostie avec Cesare da Sesto[2]. Puis il était revenu à Rome, vers 1504 sans doute, et c'est alors qu'il avait commencé à former des relations intimes avec Augustin Chigi. A partir de cette époque, Balthazar Pe-

1. Balthazar Peruzzi alla pour la première fois à Rome, avec Pietro d'Andrea de Volterre, vers l'année 1503.

2. C'est à Ostie que B. Peruzzi peignit, après la mort d'Alexandre VI, une grande bataille en clair obscur dans le style de l'antiquité.

ruzzi, sans abandonner la peinture, se voua plus spécialement à l'architecture. Ce fut vraisemblablement de 1508 à 1510 qu'il construisit la villa Chigi[1]. Ce palais, plus remarquable par son élégance que par sa masse et son étendue, porte à la fois l'empreinte de la belle architecture des anciens et de la grâce qui caractérise les constructions des jeunes années du XVI[e] siècle. Augustin Chigi avait résolu d'y placer seulement ce que l'art pouvait produire de parfait. A l'exemple de Socrate, qui trouvait sa maison trop grande pour la pouvoir emplir de *vrais amis*, l'intelligent Siennois ne voulut pas donner à son palais de trop vastes dimensions, afin de n'y admettre que de *vrais chefs-d'œuvre*. Ce petit palais est encore aujourd'hui une des merveilles de Rome; et malgré toutes les dégradations qu'il a subies au dehors comme au dedans, il est resté un type de grâce, d'élégance et de complète harmonie[2].

L'ancienne villa Chigi, aujourd'hui la Farnésine, se

1. Aujourd'hui la Farnésine. On commençait donc ce palais au moment où Raphël arrivait à Rome (1508). — Voir Vasari, note 5, page 222 du tome VIII de l'édition Le Monnier, 1852; Florence. — Les fresques, dont le Sodome, Sébastien del Piombo et Balthazar Peruzzi lui-même ont orné cette villa, sont antérieures à l'époque où le Sanzio peignit la Galatée, antérieures par conséquent à l'année 1514. — Un dessin à la plume, de la main même de B. Peruzzi, représente ce palais et se voit à la galerie de Florence, au volume 216 (page 91) de la collection des dessins.

2. Le palais Massimi, que Balthazar Peruzzi ne put achever, donne également une grande idée des nobles conceptions de l'architecte siennois.

compose d'un corps principal, commandé par un portique ou *loggia*, en retraite sur les deux ailes qui forment les avant-corps. Un appareil de pilastres doriques règne dans tout le pourtour du rez-de-chaussée. Le portique, composé de cinq arcades ayant des ouvertures égales à l'entre-colonnement des pilastres, introduit de la variété dans la masse, sans rompre l'unité de la composition. La même ordonnance de pilastres doriques orne aussi tout l'étage supérieur, que surmonte une grande frise, sur laquelle se détachent des génies et des candélabres soutenant des guirlandes de fleurs et de fruits. Tous les détails, tous les profils sont parfaitement purs, et l'ensemble est plein d'accord et de noblesse.

Mais pour bien comprendre aujourd'hui toute la beauté de ce palais, il faut faire appel à la pensée et même à l'imagination, et restituer ce que le temps a détruit d'éléments indispensables à la conception de l'artiste. Il faut d'abord rendre à la façade principale la vaste *loggia* qui servait de vestibule à la villa [1]. Il faut ensuite rétablir tous les agréments qui embellissaient l'extérieur de l'édifice, et surtout les larges compositions, peintes *a teretta* [2], qui ajoutaient un si grand

1. Ce beau portique ouvert a été fermé depuis, pour protéger contre les injures de l'air les fresques qu'il renferme.

2. Ce genre de peinture, dont on ornait alors fréquemment l'extérieur des palais, se pratiquait avec un mélange d'argile, de poussière de travertin et de charbon pilé. Le dessin se faisait au clou sur l'enduit frais, et les lignes ainsi tracées en creux étaient remplies de blanc et de noir pour produire des lumières et des ombres. Toutes

charme aux ressources de l'architecture et produisaient des effets pittoresques si puissants. Balthazar Peruzzi avait mis là toute sa science de peintre et d'architecte, et il avait réalisé un monument dont la beauté était telle, que Vasari s'écriait dans l'élan de son admiration : *si vede non murato, ma veramente nato*. Ces peintures régnaient dans toute l'étendue de l'étage supérieur, où elles tenaient la première place et attiraient surtout le regard. Là, malheureusement, les prédilections du peintre prévalurent sur le goût de l'architecte. Balthazar Peruzzi eut l'imprévoyance de ne pas songer que la peinture résiste difficilement à l'action combinée de l'air et de l'humidité. Autrement, il n'eût probablement pas répété, dans cette partie supérieure du palais, le même ordre de pilastres doriques qui orne déjà le rez-de-chaussée (ce qui engendre peut-être, aujourd'hui que les décorations *a teretta* ont disparu, un peu de monotonie), et s'il s'était décidé à faire cette répétition, il l'eût faite sans doute avec plus de soin, donnant alors à l'appareil supérieur plus de richesse, aux pilastres des formes moins courtes. Il faut enfin, pour avoir l'intelligence complète de cette *villa*, la replacer dans son cadre primitif : il faut lui rendre, au couchant, la vue du Janicule, couvert des délicieux ombrages au milieu desquels allait s'élever bientôt la villa

les peintures *a teretta* exécutées par B. Peruzzi ont complétement disparu. D'autres, un peu postérieures, ont été plus heureuses. On en voit de très-beaux restes dans les jardins Farnèse, sur le Palatin.

de monseigneur Balthazar Turini da Pescia[1]; il faut enfin rétablir, au levant, les jardins qui, du palais, descendaient jusqu'au Tibre.

Aujourd'hui le palais Corsini s'élève entre la colline transtévérine et l'ancienne villa d'Augustin Chigi. La vue, du côté de l'orient, est toujours admirable : on a devant soi, par delà le Tibre, les plus nobles débris de l'ancienne Rome, c'est-à-dire ce qu'il y a sur la terre de plus grandiose et de plus harmonieux. Quant aux jardins, ils existent encore, mais l'ordonnance primitive a disparu. Plus de masses d'arbres groupés autour de l'habitation, plus de statues, plus de fontaines; mais seulement de vastes champs d'orangers toujours verts, toujours odorants, toujours chargés de pommes d'or, et qui suffisent encore pour parfumer, embellir et charmer cette retraite enchantée. L'herbe des ruines encombre la cour sur laquelle ouvrait le portique de la *villa*. A l'intérieur du palais, tout est ruine aussi, délabrement et désolation. Plus de meubles, plus de tentures, plus rien qui manifeste la présence de l'homme, plus rien qui accuse ses besoins. Au milieu de grandes salles abandonnées, de rares

1. Ce fut vers l'an 1524 que Jules Romain construisit cette villa pour monseigneur B. Turini da Pescia, qui avait été dataire de Léon X et exécuteur testamentaire de Raphaël. Cette villa, pillée en 1527 par les bandes du connétable de Bourbon, a appartenu au siècle passé aux ducs Lante, qui l'ont vendue en 1824 au prince Borghèse. Elle appartient maintenant à la congrégation du Sacré-Cœur, et ce qui restait des fresques du grand siècle se voit dans la dernière salle de la galerie Borghèse.

échafaudages se dressent seuls devant quelques-unes des fresques, et permettent aux artistes d'arriver plus facilement jusqu'à elles. Certaines chambres, complétement oubliées et où personne ne pénètre jamais, renferment cependant des peintures d'une valeur unique et d'une admirable beauté. Des planchers croulants sont péniblement soutenus par une forêt de lourds madriers, à travers lesquels on ne se risque qu'en tremblant. Encore quelques années, et la Farnésine aura cessé d'être, si l'on ne se met promptement à l'œuvre pour prévenir une ruine définitive[1]... Ruine désolante! Car rien n'est plus touchant que la noble tristesse de ce désert, où l'art seul a triomphé des injures du temps et de l'abandon des hommes. Peut-être même l'art emprunte-t-il au silence et au vide qui se sont faits ici autour de lui une éloquence plus persuasive et une majesté plus grande. Et pourtant, la plupart des visiteurs passent avec indifférence au milieu de la villa silencieuse, et sourient de pitié en présence d'un pareil dénûment. Quelques-uns, il est vrai, s'arrêtent fascinés et comme épris d'un violent amour pour cette noble solitude. Je voudrais que ces quelques-uns devinssent le plus grand nombre : mais cela ne sera pas, tant que l'émotion de la beauté ne l'emportera pas dans la foule sur la séduction de la richesse.

La richesse et la puissance ont cependant tour à

1. Nous n'avons pas revu la Farnésine depuis que des travaux importants de restauration et d'aménagement y ont été faits par M. Bermudez de Castro ducca di Ripallo.

tour régné dans ce palais, et elles ont duré ce que durent les hommes. Ces galeries et ces portiques, aujourd'hui tristes et déserts, ont été brillants, somptueux, pleins de vie. Le bruit des concerts et la joie des festins ont animé cette belle résidence. C'est là que le banquier siennois recevait Léon X, les cardinaux, les ambassadeurs, en renouvelant les prodigalités d'Antoine et de Lucullus [1]. Mais tout l'or amassé par Augustin Chigi fut promptement dissipé par ses descendants [2]; la fortune de cette famille tomba bientôt en pleine décadence, et, sous le pontificat de Paul III (1534-1550), les Chigi retournèrent à Sienne, après avoir vendu tous les biens qu'ils possédaient à Rome.

1. Cette fête fut donnée par Augustin Chigi, à l'occasion du baptême d'un de ses enfants. On servit avec profusion, dans un repas somptueux, les mets les plus rares et les plus délicats, entre autres des langues de perroquet accommodées de façons diverses. Toute la vaisselle était d'or et d'argent, et avait, dit la chronique, été exécutée sur des dessins de Raphaël. Après chaque service, on jetait dans le Tibre les plats et les vases qui avaient paru sur la table... Le peuple avait sa part dans toutes ces fêtes. Placé sur la rive gauche du fleuve ou sur le pont voisin (*pons Janiculensis* ou *ponte Sisto*), les éclats de ces magnificences éblouissaient son regard et frappaient aisément son esprit, d'où la légende des plats et des vases d'or jetés dans le Tibre. Mais jeter de l'or en pure perte eût été une sottise, et sacrifier des objets dont l'or même ne saurait payer la beauté eût été une barbarie. Or, Augustin Chigi n'était ni un barbare ni un sot. La vérité est donc que toute cette riche vaisselle était simplement jetée, de la main à la main, dans un filet disposé pour la recevoir, et que chaque pièce, après avoir servi une fois à la table où dînait Léon X, ne devait plus y reparaître. (Voir C. Fea, *Notizie intorno Raffaele*, p. 74.)

2. Augustin Chigi mourut le 10 avril 1520, quatre jours après Raphaël.

Ils restèrent ignorés dans leur patrie, jusqu'au moment où Fabio Chigi, qui avait été envoyé jeune encore à Rome, devint successivement, grâce à l'influence du marquis Pallavicini et à la faveur d'Urbain VIII, inquisiteur à Malte, vice-légat à Ferrare et nonce en Allemagne, se révéla comme médiateur de la paix de Munster, fut ensuite nommé cardinal, secrétaire d'État, pape enfin, sous le nom d'Alexandre VII (1655). Malheureusement pour les Chigi, leur villa, depuis plus d'un siècle déjà, avait changé de maîtres. Les beaux jardins qui s'étendaient, vers l'an 1540, sur la rive droite du Tibre, semblaient devoir compléter, en les agrandissant, les jardins non moins beaux de la rive opposée ; et la villa construite par Balthazar Peruzzi paraissait plus svelte et plus élégante encore, en regard de l'immense et sévère palais élevé par Michel-Ange [1]. La majesté et la grâce se trouvaient en présence, toutes prêtes à se donner la main ; et, vers le milieu du XVIe siècle, la résidence favorite d'Augustin Chigi était devenue la propriété des Farnèse et avait pris le nom de *Farnésine* ou petit Farnèse. Les Farnèse s'étant eux-mêmes éteints en 1731, toutes leurs immenses richesses passèrent entre les mains d'Élisabeth Farnèse, qui avait épousé en 1714 le roi d'Espagne, Philippe V, et devinrent ensuite la propriété de son fils aîné don Carlos, d'abord duc de Parme et

1. Le palais Farnèse fut commencé, sous Paul III, par Antonio di San-Gallo ; le cardinal Alexandre Farnèse en confia ensuite la direction au Buonarotti.

de Plaisance (1731), puis roi de Naples et de Sicile[1]. C'est ainsi qu'aujourd'hui la villa d'Augustin Chigi appartient, sous le nom de *Farnésine*, aux Bourbons de Naples, qui viennent, dit-on, par une emphytéose, d'en aliéner pour un temps la propriété.

Loin de moi la pensée de faire entendre une parole amère contre le jeune prince qui, par tant de revers noblement supportés, paye aujourd'hui les fautes qui ne furent pas les siennes, et qui, trahi de toutes parts, a tout perdu maintenant, sauf l'honneur! Dieu seul, qui commande à ceux qui prétendent commander aux nations, sait ce qui adviendra de cette belle Italie, qu'il semble avoir adoptée avec prédilection comme le théâtre des grandes catastrophes et des suprêmes épreuves. Mais, tout en m'inclinant avec sympathie devant le malheur, je ne puis m'empêcher de rappeler ici le sentiment de profonde tristesse avec lequel j'ai pensé aux Bourbons de Naples, chaque fois que, en parcourant leurs palais romains, je voyais l'abandon, l'oubli, la coupable négligence qu'accuse le délabrement de ces pauvres et magnifiques résidences. Le palais Farnèse est à peine entretenu. J'ai dit ce qu'était la Farnésine. Que dirais-je de la villa Madame? C'est une ruine dans la plus triste acception de ce mot. Chaque année, la destruction fait des progrès rapides, effrayants. Quelle serait la stupeur de Clément VII et de

1. Traité de Vienne, 1735-1738.

madame Marguerite d'Autriche [1], s'ils voyaient dans cet état de désolation le palais qu'ils ont aimé; s'ils trouvaient, transformés en étable et en basse-cour, les portiques admirables que Jules Romain avait construits sur les dessins de Raphaël; s'ils apercevaient les poules se posant sur les corniches et sur les stucs que Jean d'Udine avait modelés avec tant d'amour, s'envolant effarées si par hasard un visiteur pénètre dans ce désert, et achevant à coups d'ailes la destruction de fresques que nulle puissance humaine ne nous rendra jamais! Certes, l'art a un compte sévère à demander à ceux qui laissent ainsi périr de pareils trésors. Toute œuvre d'art est un dépôt sacré que la fortune remet aux mains de quelques-uns de ses privilégiés, et qu'il n'est permis à personne ici-bas, fût-il prince, roi, empereur ou pape, de dissiper, de perdre ou de détruire. Les hommes passent, les trônes s'écroulent, les peuples eux-mêmes changent ou disparaissent; seules, les œuvres marquées du sceau du génie sont immortelles. Les Chigi, les Farnèse, les Bourbons ont vécu successivement dans ce palais de la Farnésine; la Rome des Césars et la Rome des papes ont tour à tour étalé leurs splendeurs sur la rive transtévérine; Balthazar Peruzzi, le Sodome, Sébastien de Venise et Raphaël sont seuls restés au milieu des ruines, montrant avec évidence que la jeunesse de l'art est éternelle, et que le génie demeure et triom-

1. Fille de Charles-Quint.

phe là où la poussière des hommes se dissipe et s'oublie.

C'est à la Farnésine que vont nous conduire, à deux reprises différentes dans le cours de cet ouvrage, les preuves les plus éclatantes de l'intimité des rapports de Raphaël avec l'antiquité : le *Triomphe de Galatée* et la *fable de Psyché* [1].

1. Les fresques relatives à la fable de Psyché, étant les dernières et les plus considérables des œuvres conçues par le Sanzio dans le goût de l'*antique*, nous les étudierons au tome II de cet ouvrage.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

I.

Une profonde obscurité entoure le symbole primitif de la fable de Galatée. Hésiode nomme Galatée parmi les cinquante filles de Doris et de Nérée. Homère la cite aussi parmi les Néréides qui viennent, au milieu des profondeurs de la mer, mêler leurs larmes aux larmes de Thétis, et il l'appelle *la célèbre*[1]. Mais pourquoi mérite-t-elle de la part du poëte cet honneur spécial? Pourquoi est-elle *célèbre* entre toutes ses sœurs? C'est ce que rien ne nous apprend dans la poésie primitive des Grecs. De même, en parcourant l'histoire de l'art antique depuis son origine jusqu'à son entier

1. Ἀγακλειτὴ Γαλάτεια. (*Iliade*, ch. XVIII, v. 45.)

développement [1], on cherche en vain un monument qui rappelle Galatée.

Il faut descendre jusque vers le IIIe siècle avant l'ère chrétienne, pour trouver la fable de Galatée telle qu'elle a inspiré l'art antique de la décadence et l'art moderne de la renaissance italienne.

Homère parle de Galatée au dix-huitième chant de son *Iliade*, et Polyphème fournit un des plus curieux épisodes de l'*Odyssée;* Euripide aussi s'inspire des cyclopes dans une de ses tragédies [2]. Mais ce n'est ni dans Homère ni dans Euripide qu'on trouve le moindre indice de la passion du géant *difforme et terrible* [3] pour la nymphe *douce et blanche* [4], la moindre trace des amours d'Acis et de Galatée. Seulement une ancienne légende racontait que, au pied de l'Etna, Polyphème lui-même avait construit un temple [5], et qu'il l'avait consacré sous le nom de Galatée [6]. Or, ce fut vraisemblablement vers le IIIe siècle avant Jésus-Christ que la poésie grecque, associant le nom de Galatée au nom du cyclope, raconta l'amour du fils de Neptune pour la fille de

1. Jusque vers la 111e olympiade, 336 ans avant Jésus-Christ.

2. *Le Cyclope.*

3. Théocrite, idyl. VI. — 4. *Id., ibid.*

5. Par reconnaissance pour le maître des dieux, qui avait prodigué dans cette île fortunée (la Sicile) les gras pâturages et les riches troupeaux.

6. Un fragment de Duris de Samos raconte cette légende. (Voir *Fragmenta historiorum græcorum*, édités par Ch. Müller, dans la collection grecque de Didot, t. II, p. 479, fragment 43.) Ce fragment est conservé parmi les arguments d'un des scoliastes de Théocrite. (Voir le *Théocrite* de Dübner, VI, p. 10.)

Nérée, les dédains de la nymphe et la vengeance de Polyphème [1]. Cette fable fut dès lors répétée par les échos poétiques de la Grèce et de l'Italie. Théocrite, la recueillant à Syracuse, où il vivait à la cour de Hiéron II, la chanta sous une forme d'une exquise souplesse et d'une naïveté piquante [2]. Cent cinquante ans plus tard, Ovide la répétait dans ses *Métamorphoses* [3]. Sous les Antonins, Lucien reprenait cette fiction avec un esprit plus sceptique et moqueur [4]. Philostrate enfin en faisait, au IIIe siècle de l'ère chrétienne, le sujet d'un de ses *Tableaux*.

Il ne faut pas oublier que le paganisme primitif, écho naïf et poétique de la nature, devait crouler dès que la réflexion deviendrait un peu exigeante ; que dès le temps de Pisistrate la Grèce, déjà mécontente de ses dieux, se tournait vers l'Orient ; qu'à l'époque romaine le vieux culte païen était devenu tout à fait insuffisant, qu'il ne disait plus rien à l'imagination et très-peu de chose au sentiment moral ; qu'enfin les anciens mythes s'étaient changés en anecdotes, parfois amusantes et fines, mais dénuées de toute valeur religieuse [5]. La fable de Galatée, telle que nous la con-

1. Polyphème écrasa sous un quartier de rocher le jeune Acis, fils de Faune et de la nymphe Symæthis, qui possédait le cœur de Galatée.

2. Idyl. VI et XI.

3. *Métam.*, XIII.

4. *Dialogues des dieux marins.*

5. M. Renan a exposé avec éloquence ce caractère de la symbolique ancienne.

naissons, n'est donc point un de ces traits vifs et lumineux qui appartiennent à la période fervente de la mythologie grecque. C'est un conte fait à plaisir, sorti de l'imagination des poëtes à une époque de scepticisme et de découragement, et n'ayant aucune racine dans le cœur même de la religion des anciens. De pareils jeux d'esprit sont puérils et peu propres en général à inspirer les arts, qui se doivent consacrer surtout à mettre en lumière la vérité, et à la rendre sensible par l'intermédiaire du beau. Mais d'où la vérité est-elle complétement absente? Chaque homme n'est-il pas une pensée de Dieu, et ne porte-t-il pas toujours en lui et malgré lui, même au milieu des plus profonds égarements, la trace ineffaçable de cette pensée divine? La vérité est partout, même au sein des ténèbres, même au sein de l'erreur : il faut seulement qu'un génie surgisse, capable de recueillir la précieuse étincelle, de la dégager des cendres qui l'étouffent, et de la faire briller aux yeux de tous. C'est ce que fit Raphaël dans la fresque de Galatée.

Déjà depuis longtemps un courant rapide entraînait l'Italie vers l'antiquité. Théocrite avait été imprimé à Milan en 1480 ; Ovide avait paru pour la première fois, à Bologne [1] et à Rome, en 1471, puis avait été réimprimé par les Aldes, à Venise, en 1502 [2]; les manuscrits de Lucien rapportés, vers 1415, de Constantinople en Italie,

1. Ce fut le premier livre imprimé à Bologne.

2. L'édition de Venise, en trois volumes, occupa successivement les Aldes en 1502 et 1503, en 1515 et 1516.

par le Sicilien Aurispa, avaient été imprimés en 1496; Philostrate aussi était en voie de publication [1]. Les savants qui entouraient le Sanzio ne lui laissaient rien ignorer de ces trésors littéraires. Mais du récit élégant et futile qu'un Balthazar Castiglione, un Sannazar ou un Bembo lui présentaient, il faisait jaillir quelque chose de fervent et de divin. C'est ainsi que du *Tableau* très-insignifiant de Philostrate, Raphaël tira la fresque qui restera une des merveilles de l'art de tous les temps, et qu'un texte secondaire, où les contemporains ne voyaient qu'un conte gracieux et frivole, le conduisit à des beautés qui font songer de suite aux plus grands âges de l'antiquité classique. Abandonnant tout ce qu'il y a d'anecdotique et de vulgaire, il ne s'occupa ni d'Acis ni du cyclope; il dégagea de toute interprétation grossière l'idée abstraite et poétique qui s'attache au nom de Galatée; il transporta la fille de Nérée dans le pur domaine de l'imagination; il se garda surtout de rien préciser qui pût rattacher sa composition à telle ou telle partie de la Fable, et amoindrir l'héroïne à la mesure de nos propres faiblesses. En laissant ainsi le spectateur libre de son interprétation, il le porte sans effort, sur les ailes de l'idéal, jusque dans le champ de l'infini; et en replaçant Galatée dans son cadre primitif et indéterminé, il a mérité que la postérité lui rendît à jamais le titre de *célèbre* qu'elle a dans le récit d'Homère.

1. Philostrate parut en 1517.

II

Au centre du tableau, Galatée, debout sur une large coquille armée de roues et attelée de deux dauphins que l'Amour dirige lui-même, semble voler à la surface des eaux paisibles. Toute son âme proteste contre la puissance qui l'entraîne. Tandis que ses bras sont tendus en avant et que de ses deux mains elle cherche à modérer l'ardeur des dauphins, par un mouvement inverse tout le reste de son être se retourne en arrière, et sa tête et ses yeux, se levant vers le ciel, semblent vouloir l'y porter tout entière. Rien n'est plus admirable que l'énergie de cette figure, si ce n'est la beauté qui la pare, sans lui rien enlever de son enthousiasme et de son élan vers l'infini.

Nulle image ne résume mieux le sentiment profond de la femme. Quelle noblesse dans ces traits que la douleur exalte, et quelle éloquence dans ce regard qui semble chercher en haut un secours et une consolation! Quelle exquise suavité dans la courbe du cou, et quelle grâce touchante dans la manière dont la tête s'élève en s'inclinant vers la droite! Qu'elle est expressive en son désordre, cette blonde chevelure que le vent agite en arrière et fait flotter en longues tresses, semblables à des flammes qui couronnent et entraînent cette tête

charmante ! Quelle heureuse ondulation cadence les lignes de l'épaule et du dos, de la hanche et des cuisses ! Quelle rondeur et quel modelé dans les bras ! Quelle beauté dans les mains ! Comme toutes les articulations sont justes, et avec quelle netteté, exempte d'emphase, elles sont accusées [1] ! Combien les jambes sont élégantes ! Quelle spontanéité dans le mouvement de la cuisse et de la jambe gauches, et comme ce mouvement, à travers la draperie qui le couvre, a quelque chose de décisif pour l'expression de toute la figure [2] ! Quelle délicatesse dans ce pied qui sort du frêle esquif, et qui, rasant les flots, tend vainement à s'opposer à un entraînement irrésistible ! Enfin, quoi de plus simple et en même temps quoi de plus grandiose que le jet de cette draperie rouge qui s'envole par derrière, en découvrant la poitrine, l'épaule, la hanche et la jambe droites, et en projetant sur les chairs des teintes chaudes et transparentes ! On dirait des ailes puissantes qui vont porter Galatée au plus haut du céleste séjour.

1. Winckelmann reprochait au genou droit, le seul que découvre la draperie, d'être trop noueux. L'articulation de la rotule est peut-être un peu forte en effet, mais il est probable que des touches légères, mises à sec, adoucissaient autrefois ce qui nous paraît excessif aujourd'hui.

2. Il semble qu'en dessinant sa Galatée, Raphaël ait eu connaissance du principe adopté par Polyclète, principe qui consiste à placer sur un seul pied le centre de gravité de toute la figure. D'une telle disposition naît l'heureux contraste d'un côté du corps, ramassé pour supporter tout le poids de la masse, et du côté opposé, qui, ne supportant rien, s'élance sans entrave et prend alors tout son développement.

Malheureusement, le temps n'a pas respecté la merveilleuse éloquence du pinceau de Raphaël. La tête, la poitrine, l'épaule et le bras droit surtout ont souffert. Toutes ces parties, reprises sans doute *a tempera* après le travail de la fresque, sont presque perdues maintenant. Or, ces touches dernières, délicates et fines, ont, en disparaissant, dénaturé, faussé même quelques lignes essentielles. Hélas! les traces que le génie de l'homme laisse après lui sur la terre sont trop souvent aussi fugitives que l'homme lui-même, et à bien des chefs-d'œuvre, presque effacés et qui vont bientôt s'éteindre à jamais, on peut appliquer la parole du poëte : « La rose est belle, la même aurore la voit « éclore et se faner; la violette charme le printemps, « un seul jour la flétrit; le lis éclatant tombe et jaunit « en un instant; la neige éblouissante se fond à l'ha- « leine d'un doux zéphir; ainsi la beauté qui nous « charme n'a qu'un éclat passager [1]. » Ainsi cette Galatée, que le cyclope voyait « plus blanche que le lait, « plus tendre qu'un agneau, plus légère que la gé- « nisse qui bondit, mais aussi plus âpre que les raisins « encore verts [2], » cette Galatée, que Raphaël avait rêvée mille fois plus belle et plus poétique encore, la voilà, avant que trois siècles et demi aient passé sur elle, pâle et décolorée. Un voile impénétrable couvrira bientôt ces yeux où brille encore une flamme généreuse. Encore un peu de temps, et cette bouche émue,

1. Théocrite, idyl. XXIII.
2. *Id.*, idyl. XI.

qui semble prête à s'ouvrir pour faire entendre les accents d'une noble douleur, ne dira plus rien ; et déjà cette poitrine, où palpitait jadis un cœur tout gonflé de sanglots, est devenue inerte et vide [1]. La draperie qui enveloppait la nymphe et que le vent ramenait avec tant d'aisance derrière sa tête, cette draperie qui, semblable à un voile de pourpre, ajoutait à la légèreté et contribuait à l'élégance de toute la figure, est devenue maintenant pesante et lourde; ce n'est plus cette étoffe expressive et légère, capable de se modeler sur des formes délicates et prête à céder au moindre souffle, c'est un manteau de plomb qui écrase ce beau corps et paralyse des mouvements dont la souplesse et la grâce sont incomparables. Oui, cette Galatée n'est déjà plus qu'une ombre, et bientôt peut-être ne sera plus qu'un souvenir ; mais ce souvenir demeurera dans la mémoire des hommes tant qu'un rayon de pure lumière éclairera leur esprit et leur cœur [2]. Telle qu'elle est

1. Si la poitrine est presque perdue, toute la partie abdominale est encore d'une bonne couleur.

2. Il demeurera surtout, grâce à Marc-Antoine, qui a reproduit, sous l'œil même et sans doute avec le concours de Raphaël, toutes les nuances de cette belle figure. Les autres gravures donnent de cette fresque une idée fausse. — Il existe, au Cabinet de Vienne, une des estampes de Marc-Antoine entièrement retouchée de la main de Raphaël. Elle appartint, au XVIIe siècle, à Pierre Mariette, et porte encore, au revers, le nom de cet amateur, avec la date de 1666. Elle passa ensuite à Vienne, et Pierre-Jean Mariette, fils de Pierre Mariette, chargé, vers le milieu du XVIIIe siècle, de classer les collections impériales de l'Autriche, parle en ces termes de cette précieuse pièce : « Raphaël a pris le soin de la retoucher à la plume avec une « patience merveilleuse, et il n'y a presque pas un endroit où il

d'ailleurs aujourd'hui, cette peinture est encore une des plus harmonieuses qu'il y ait au monde. Malgré les injures du temps, malgré les cinquante crampons de bronze au moyen desquels Carle Maratte a rattaché au mur l'enduit de cette fresque, on peut presque dire que la main profane des restaurateurs ne l'a point abîmée.

Les deux dauphins attelés par Raphaël au char de Galatée offrent des types remarquables de ces animaux fabuleux que les artistes et les poëtes cherchaient à se rendre propices [1]. Non-seulement l'antiquité regardait les dauphins comme les coursiers dociles des divinités de la mer, mais elle leur prêtait une mystérieuse sympathie pour l'homme, qu'ils assistaient dans ses plus dures épreuves et qu'ils secondaient dans les efforts de son imagination et de son cœur. Symbole de l'humanité se retrouvant jusque dans les profonds abîmes de la mer,

« n'ait point travaillé, surtout dans les passages des ombres à la lu-
« mière. Il s'est servy de points pour rendre les ombres plus étendues
« et donner en mesme temps aux objets plus de rondeur; d'un autre
« costé, si l'on examine les contours, on trouvera aussy qu'il n'y en
« a presque pas un seul qu'il n'ait corrigé. Les uns sont augmentés,
« d'autres diminués, suivant qu'il était nécessaire pour les rendre
« plus élégants. Enfin, il n'y a qu'à jeter les yeux sur cette estampe,
« et l'on conviendra qu'il ne se peut présentement rien de plus par-
« fait. Elle vient d'un recueil qui a été apporté d'Espagne en France,
« et que l'on prétend avoir été un présent de Raphaël à quelque
« grand de cette cour... » (Mariette, *Abecedario*, t. IV, p. 323.)

1. Voir Arion, Hésiode, Hérodote, Pline, etc. — Les dauphins étaient souvent appelés φιλομουσοί et φιλανθρωποί. — Apollon lui-même prend la forme d'un dauphin quand il veut fonder l'oracle de Delphes.

au milieu des monstres les plus hideux et les plus féroces, le dauphin apparaît déjà dans les légendes des Pélasges barbares, parcourt ensuite toute la poésie des Hellènes civilisés, et se mêle sans cesse aux inspirations les plus nobles de l'art grec. Au seuil de la Renaissance, il est recueilli comme une des poétiques épaves de l'antiquité, et Dante le chante dans sa *Divine Comédie :* « De même que les dauphins, « lorsque, recourbant leur croupe et sautant hors de « l'eau, font signe aux navigateurs de sauver leur « barque [1]... » C'est ainsi que cet animal légendaire traverse les âges, toujours emporté vers l'harmonie, ami des arts, propice à l'Amour [2], et que Raphaël le fait entrer dans le cercle des mythes gracieux dont il entoure ici la fille de Nérée. Les dauphins qui entraînent Galatée sont rapides et légers, soumis et pleins d'ardeur. Leurs corps, souples et arrondis, se dessinent en de belles courbes qui complètent avec une rare élégance le frêle esquif de la nymphe.

Quant à l'Amour qui guide ces dauphins et qui tient de ses mains les nageoires de l'un d'eux, il est d'une prodigieuse beauté, et l'art moderne n'a rien produit de plus exquis comme forme et de plus élevé comme

1. Come i delfini, quando fanno segno
A' marinar con l'arco della schiena
Che s' argomentin di campar lor legno.
(Dante, *Inferno,* canto XXII, 19.)

2. L'Amour souvent est monté sur un dauphin. — C'est également monté sur un dauphin que Neptune se réunit à Amymone et à Amphitrite.

style. Le fils de Vénus est couché de côté sur une légère draperie rose qui flotte à la surface de l'eau, au milieu de la fresque et sur le premier plan [1]. Son corps, que des ailes légères soutiennent et protégent, se cambre avec une grâce et une flexibilité charmantes. Il rase les ondes avec une rapidité que l'œil suit et comprend. Sa tête, par un mouvement identique au mouvement qui élève vers le ciel la tête de Galatée, se rejette aussi en arrière, en se penchant sur l'épaule droite. Les yeux se lèvent également avec un accent de suprême éloquence. Galatée et l'Amour ont ici la même beauté sensible et la même expression. C'est la même flamme intérieure qui perce à travers le même regard, c'est la même âme brisée par la même douleur, c'est le même cœur gonflé par les mêmes sanglots, ou plutôt c'est le sentiment, le cœur et l'âme de Galatée, qui, dans l'Amour, éclatent et brillent avec splendeur. On ne saurait rêver quelque chose de plus touchant et de plus pathétique que cette douce sympathie de l'enfance; et cette seule figure de l'Amour compatissant suffirait pour faire reconnaître en Raphaël le plus grand des artistes et le premier des peintres. Malheureusement encore les outrages du temps ont flétri ces chairs jadis roses et transparentes, aujourd'hui sans fraîcheur et presque décolorées. Mais le dessin et même le modelé, malgré l'absence des touches dernières mises *a tempera,* ont encore une délicatesse et une puissance

1. Cette draperie s'est bien conservée et reste avec une belle valeur de ton par rapport à la couleur des chairs.

suffisantes, pour commander l'admiration et faire comprendre toute la valeur de ce chef-d'œuvre, une des merveilles les plus rares qu'il soit donné au regard humain de pouvoir contempler [1].

De chaque côté du groupe principal, trois figures de tritons et de néréides complètent avec une heureuse symétrie ce tableau et en développent le sens allégorique.

A droite, un triton ouvre la marche, courant sans effort à travers les flots, et soufflant à pleins poumons dans une conque marine. A l'aide de sa main gauche, il fixe à ses lèvres l'orifice de cet instrument, tandis que sa main droite en soutient l'extrémité : cette main est d'ailleurs hors du champ de la fresque, mais le geste est tellement juste que la pensée étend sans effort les limites du tableau et supplée à ce qui manque. Le torse, dans le mouvement qui le porte en avant, est superbe. Tous les muscles de la poitrine et du dos sont en jeu, et l'on admire la nature élégante et forte de ce messager de Neptune. Ce n'est pas là le triton fabuleux, couvert d'écailles, avec des nageoires au-dessous des oreilles, une large bouche et des dents de bête féroce. Ce n'est pas non plus le personnage légendaire dont parle Virgile, « le vieux triton qui porte Auleste « et sa troupe, qui des sons de sa conque épouvante « les mers, qui sent sur sa poitrine sauvage l'onde « blanchir et murmurer, présentant jusqu'aux flancs la

1. Parmi les nombreux monuments antiques qui montrent Cupidon monté sur un dauphin ou jouant avec des dauphins, je n'en connais aucun qui égale en beauté cette partie de la fresque de Raphaël.

« figure velue d'un homme, et dont le reste du corps « se termine en baleine [1]. » Raphaël ne pouvait accorder autant à la mythologie, et devait faire une plus large part à l'humanité. Son triton est un jeune homme dans tout le développement de sa force, et qui ne rappelle que par certains attributs secondaires les formes monstrueuses données par l'antiquité aux fils de Neptune et d'Amphitrite. Les oreilles pointues du satyre, les pampres qui coiffent sa tête d'une manière si pittoresque, et les larges feuilles qui se greffent à la naissance des cuisses, suffisent amplement pour indiquer que ce personnage appartient au cycle mystérieux dont l'antiquité avait peuplé les eaux sur toute leur surface et jusque dans leurs plus intimes profondeurs.

A côté de ce triton et sur un second plan se trouvent une néréide et un centaure marin. La fraîche néréide enlace de ses bras la poitrine du centaure, et apporte dans ce geste toute la séduction d'une beauté voluptueuse. Le centaure, dans sa course rapide, enlève la nymphe à travers l'immensité des flots ; il tient de ses deux mains l'aviron à l'aide duquel il se dirige vers le centre du tableau, c'est-à-dire vers Galatée : il a de l'homme la tête et le torse, du cheval le poitrail et les jambes de devant, du poisson les vastes

1. Hunc vehit immanis triton, et cœrula concha
Exterrens freta : cui laterum tenus hispida nanti
Frons hominem præfert, in pristina desinit alvus;
Spumea semifero sub pectore murmurat unda.
(Virgile, *Énéide*, liv. X, v. 209.)

nageoires, semblables à des ailes, et la queue plusieurs fois recourbée en spirale. On sent deux êtres de sexe différent, mais de même nature, dominés par la même passion, emportés par le même délire. Leurs corps se confondent et se complètent mutuellement, la poitrine du centaure faisant valoir le dos de la nymphe, la force et la musculature de l'un formant, avec la souplesse et l'agilité de l'autre, un contraste éloquent et une opposition heureuse. Le fils d'Ixion retourne sa tête en arrière, de manière à voir le visage de la fille de Nérée. Le profil de la nymphe se marie admirablement avec la face du centaure ; sa chevelure, dénouée et flottante, semble poussée par un souffle mystérieux, et se mêle avec les pampres qui coiffent la tête de son ravisseur. Si le regard de la néréide reflète un des traits de l'Amour, les yeux du centaure expriment une grande poésie. Ces deux regards s'attirent, se parlent, se répondent, et ce muet langage, si délicat et si difficile à traduire, n'a rien qui choque la convenance ni qui blesse l'esprit[1]... Un des caractères les plus élevés du génie de Raphaël est d'avoir su toucher à tout sans jamais froisser rien, d'avoir pu tout dire et devant tous sans jamais heurter personne, d'avoir eu le don de lever tous les voiles sans que le

1. On peut comparer ces figures à des figures de néréides et de tritons posées d'une manière analogue, dans le bas-relief du *Triomphe de Vénus marine* (ce bas-relief se trouve reproduit dans Montfaucon), et la comparaison n'est certes pas au désavantage de Raphaël.

regard pût jamais faire dévier la pensée. Sous ce rapport, il a été unique dans les temps modernes, et c'est ce qui le place à une si grande hauteur au-dessus des plus grands artistes de la Renaissance, au-dessus des Corrège et des Titien, au-dessus même de Léonard; je ne parle pas de Michel-Ange, aussi grand que Raphaël mais pour d'autres causes, qu'aucune affinité sérieuse ne rattache d'ailleurs à l'antiquité, et qu'il faut laisser dans sa majestueuse solitude.

Ce groupe, qui précède Galatée, est intact et bien conservé. Les siècles ont respecté cette partie du chef-d'œuvre, que nulle main profane n'a heureusement encore songé à restaurer. La fresque est là presque dans sa fraîcheur et avec ses valeurs de tons primitives. Les chairs sont belles de modelé, de couleur et de vitalité. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus séduisant que la blanche figure de cette nymphe, placée entre le centaure marin qui l'enlève et le triton qui l'accompagne, semblable à une fleur délicate entre les feuilles nerveuses qui l'encadrent. On sent là toute la suavité des douces caresses du pinceau de Raphaël[1].

1. On pourrait rapprocher de ce groupe le centaure marin et la néréide du musée Pio-Clementino à Rome (Visconti, t. I, XXXIV). Dans ce marbre antique, le centaure a des oreilles de faune et de petites cornes. Homme jusqu'au milieu du corps, il a les jambes du cheval et la queue du poisson. Il enlève une néréide qui se renverse en arrière avec une grande souplesse. Deux Amours, complices du centaure, s'accrochent à sa queue,

Cœruleis triton per mare currit equis.

Ce groupe fut trouvé à Rome dans la *vigna degli Affetti,* hors la

Trois personnages de même ordre, deux tritons et une néréide, suivent également Galatée. C'est cette partie du tableau qui a le plus souffert, et c'est elle, en effet, qui devait le plus souffrir, parce qu'elle semble avoir été peinte par une main moins habile, moins prompte, moins sûre des procédés rapides de la fresque. Raphaël, à l'époque où il exécuta cette peinture, était entouré de nombreux élèves, et il paraît probable qu'il confia à l'un d'eux l'exécution des deux figures que nous allons décrire.

Au premier plan, un triton enlace de son bras droit la taille d'une néréide, tandis que sa main gauche s'efforce de ramener à lui la tête de la nymphe. Il est très-difficile de se rendre un compte exact du dessin de ces figures. Le triton, qui a encore les oreilles pointues du satyre et le chevelure entremêlée de pampres, lève sa tête et cherche à la rapprocher de celle de la néréide : les muscles de son torse et de ses bras sont très-accentués, plus peut-être que ne l'exige l'effort qu'il fait pour embrasser sa compagne, et la partie inférieure du corps est inexplicable. Une seule des jambes est hors de l'eau; elle est articulée comme celle du

porte Majeure, près la voie Latine. — Il serait facile de multiplier les exemples tirés des bas-reliefs, des sarcophages, des médailles, des intailles, des vases peints, etc., qui témoigneraient en faveur de l'inépuisable fécondité de l'imagination des anciens appliquée au domaine des eaux. Sur beaucoup de ces monuments, on voit des néréides sous forme de jeunes filles, les cheveux ornés de perles, portées sur des dauphins, ainsi que des tritons et des centaures marins, qui tiennent en main soit une branche de corail, soit le trident de Neptune.

cheval, armée en outre de fortes nageoires, et son mouvement contrarie le mouvement du reste de la figure. Quant à la néréide, elle ne s'abandonne pas entre les bras du triton, et cependant la résistance qu'elle oppose n'est pas suffisamment accusée. La main droite ramène au-dessus de la tête une draperie jaune que le vent gonfle et arrondit en forme de voile, et que la main gauche retient à la hauteur de l'épaule. Une écharpe de même couleur, arrangée en bandeau, se mêle aux cheveux et forme un nœud au-dessus du front. La tête, régulière et froide, est mal placée sur le cou. Le bras gauche est d'un mauvais dessin et mal attaché à l'épaule. Quant aux cuisses, il est impossible de comprendre comment elles se peuvent adapter au torse. Il y a là des fautes qu'on ne saurait comprendre dans une composition aussi parfaite dans toutes ses autres parties, et l'on ne peut s'empêcher d'en accuser l'élève que le Sanzio chargea sans doute d'achever cette peinture. La couleur de ces figures est d'ailleurs très-inférieure à celle du reste de la fresque. Les chairs du triton sont trop rouges, et, bien qu'il y ait encore de belles parties dans la poitrine de la nymphe, il ne reste plus rien du travail des demi-teintes, sans doute mises *à sec* et que le temps a depuis longtemps effacées. Mais ce qui surtout fait qu'on hésite à reconnaître le pinceau de Raphaël, c'est une certaine absence d'élévation et de retenue dans l'expression de ces deux figures. Elles semblent appartenir déjà à une époque postérieure, et font pressentir la décadence.

Sur un second plan, un dernier triton, monté sur un hippocampe et soufflant dans un large coquillage, termine la fresque de ce côté. Cette figure, en partie cachée par le voile de la nymphe, est plus noblement dessinée que les deux précédentes. La tête, d'une beauté un peu sauvage, est bien celle qui convient à un des fils de Neptune [1]. Le triton et l'hippocampe regardent l'un et l'autre vers le ciel. Les sons retentissants dont ils remplissent l'air semblent donner une expression bruyante à la muette douleur qui brise le cœur de Galatée. La tête de l'hippocampe, jetée en arrière et impatiente du frein, est pleine de fougue et d'ardeur. Il semble que, sans les connaître, Raphaël ait pressenti les marbres du Parthénon, tant il y a de noblesse et de poésie dans ce coursier soumis à la puissance des flots [2].

Tel est le chœur, formé d'êtres aux contours fantastiques et hardis, qui compose le cortége de Galatée.

Dans le ciel, quatre petits Amours lancent leurs traits contre les deux nymphes qui accompagnent la fille *célèbre* de Nérée. Chacun de ces charmants enfants est un chef-d'œuvre. Raphaël fut par excellence le peintre de l'enfance. Nul n'a su mieux que lui comprendre et traduire la spontanéité de cet âge, où l'humanité se reconnaît encore dans son premier état d'in-

1. Cette figure rappelle le remarquable buste du musée Pio-Clementino, plus connu sous le nom de *Mélicerte* ou de *Palémon*.

2. La partie du mur qui porte ce côté de la fresque a subi de graves avaries et est lézardée en plusieurs endroits.

nocence et de grâce. L'agilité, la souplesse et la variété des mouvements de ces Amours sont incomparables. Trois d'entre eux voltigent au-dessus de Galatée, et forment dans le ciel comme une lointaine auréole à cette tête idéale. Leurs arcs sont tendus et leurs traits vont partir; mais ils ne les dirigent pas vers Galatée, dont le cœur, fortifié par la douleur et plein d'aspirations vers l'infini, est désormais invulnérable. Celui qui fend l'air au sommet de la fresque, ainsi que celui qui, à droite, semble sortir d'un léger nuage, visent la nymphe que le triton tient dans ses bras [1]. Le troisième, du côté opposé, s'acharne après la néréide que le centaure marin enlève sur sa croupe à travers les ondes [2]. Enfin, à l'angle gauche du tableau, le quatrième Amour est au milieu des nuées. On ne voit que sa tête, le bout de ses ailes et ses deux mains qui portent des flèches nombreuses. Cette tête, noyée dans le clair-obscur d'une atmosphère transparente, est d'une étonnante beauté. La bouche, fortement arquée, exprime la colère et le dédain. Le regard, fixement arrêté sur les personnages qui peuplent les eaux, est d'un éclat surprenant : il attire, fascine et effraye en même temps. C'est là une de ces créations charmantes et presque terribles, exclusivement personnelles à Raphaël et spontanément sorties de son génie.

Ce tableau, si simple dans son ordonnance et si

1. Au côté gauche de la fresque.
2. Au côté droit de la fresque.

clair dans son esprit, n'a d'autre horizon que la vaste mer, avec ses blondes vapeurs et les *sourires innombrables de ses flots*, et l'azur du ciel avec cette transparence magique et cette limpidité qu'on ne saurait accorder même à la nature, quand on n'a vu ni l'Italie ni la Grèce [1]. C'est un fragment du cercle olympique soumis au pouvoir de Neptune [2]; c'est une perspective lumineuse sur le monde mythologique. Mais c'est en même temps une interprétation souverainement originale et empreinte dans sa partie principale de l'élévation du sentiment chrétien. Galatée apparaît là comme une étoile qui sort du sein des eaux pour remonter au ciel, et qui, dans sa trajectoire lumineuse, rencontre les passions vulgaires et les appétits grossiers. L'idéal rayonne dans cet accord divin de la douleur et de la beauté, et c'est avec raison que cette peinture a traversé les âges sous le nom de *Triomphe de Galatée.*

En présence de cette radieuse image, il faut faire effort pour penser à la Fable. Est-ce bien là, en effet, la nymphe qui raconte ainsi les déchirements de son cœur ? « Cachée sous les flancs d'un rocher, je repo« sais sur le sein de mon Acis, et de loin mon oreille « recueillait les paroles dont le cyclope faisait retentir « les montagnes et les mers : « O Galatée, tu es plus

1. Le ciel a conservé sa couleur bleue primitive; mais il est lézardé par de nombreuses crevasses.

2. Neptune avait un Olympe au milieu duquel il vivait, comme Bacchus, au milieu des satyres et des ménades.

« blanche qu'un beau lis, plus fraîche que la fleur de la « prairie, plus élancée que l'aune, plus brillante que « le cristal, plus folâtre qu'un jeune chevreau..., plus « agréable que les rayons du soleil en hiver et que « l'ombre en été, plus exquise que les fruits les plus « exquis..., plus suave qu'un raisin mûr, plus douce « que le duvet du cygne..., plus trompeuse que l'onde, « plus impétueuse que le torrent..., plus irritante que la « flamme..., plus légère que l'aile du zéphir... Viens, « ô Galatée, lève ta belle tête au-dessus des flots « d'azur... » Tout à coup il m'aperçoit auprès d'Acis : « Je vous vois, s'écrie-t-il, ce sont là vos dernières ca- « resses. » L'Etna répète avec horreur ce cri terrible. « Et moi, je me précipite éperdue dans les flots. Acis « fuyait : « A mon secours, Galatée! criait-il. Mon « père, ma mère, à mon secours! Cachez-moi dans vos « ondes, ou je vais périr. » Polyphème le poursuit : « il arrache le sommet d'une montagne et le lance... « Sous le roc qui avait écrasé Acis, le sang coulait en « flots de pourpre. D'abord sa couleur commence à « s'effacer. Puis c'est comme l'eau d'un fleuve troublée « par l'orage. Enfin, c'est une source pure et limpide. « Alors la pierre s'entr'ouvre, de ses flancs surgit la « tige vigoureuse des verts roseaux, le flot s'échappe « en bondissant du creux du rocher... : c'était Acis « changé en fleuve, et le fleuve a conservé son nom[1]. »

1. Ovide, *Métam.* XIII. — L'Acis, aujourd'hui *Fiume freddo*, est une rivière qui sort des flancs de l'Etna et va se jeter dans la mer.

Certainement Raphaël s'est inspiré du récit de ce drame et de cette métamorphose ; mais il a mis dans sa Galatée quelque chose de plus que les beautés sensibles, si élégamment décrites par le poëte latin. Il a réalisé d'une manière générale l'idée et l'expression d'une âme qui, brisée par la douleur, se relève par la foi; et il a rendu cet effort sublime, cette aspiration à monter d'autant plus évidents, qu'il leur a opposé des passions contraires. Aussi, bien que Raphaël nous affirme lui-même, dans une lettre écrite à Balthazar Castiglione, que cette fresque représente Galatée, on peut tout aussi bien y voir d'une manière abstraite le triomphe de l'âme sur la matière et de l'esprit sur les sens [1].

Mais pour assigner à une telle œuvre la place qui lui appartient dans l'histoire générale de l'art, il importe d'examiner quelle est la nature et la solidité des liens qui la rattachent à l'antiquité, et ce qu'elle vaut aussi par rapport aux œuvres analogues tentées par la Renaissance.

1. On a tour à tour prétendu que cette fresque représentait le Triomphe de Vénus et le Triomphe d'Amphitrite. (*Raccolta di opuscoli spettanti alle belle arti, dal Marchese G. G. Hans,* Palermo, 1823. Rumohr, etc.) Cette opinion n'est pas soutenable, et est d'ailleurs réfutée par Raphaël lui-même, dans sa lettre à Balthazar Castiglione, et par Vasari, dans sa *Vie de Raphaël.* (F. D. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi,* trad. franç., t. II. p. 144.)

III

Dans la conception de sa Galatée, Raphaël n'a fait appel qu'à lui-même et à ses propres ressources, car aucun monument antique n'a pu inspirer son génie. En effet, même aujourd'hui, on chercherait en vain parmi les statues, les bas-reliefs, les médailles et les pierres gravées des grandes époques de l'art classique, une figure qu'on pût indiquer avec certitude comme représentant Galatée. Les fouilles de Pompéi, de Stabies et d'Herculanum nous ont, il est vrai, donné quelques renseignements à cet égard. Mais les peintures tirées de ces villes gréco-romaines appartiennent déjà à la décadence ; ce ne sont que des tableaux de genre, et là encore je cherche vainement, en dehors du style anecdotique, une représentation de cette Galatée qu'Homère appelait *célèbre*. Toutefois ces monuments sont précieux, et, bien que Raphaël ne les ait pas connus, il est utile de les considérer, pour montrer que le même esprit n'a point inspiré la fresque de la Farnésine, et que si l'on veut trouver dans l'antiquité un souffle, non pas identique, mais seulement analogue, c'est plus haut qu'il faut remonter.

La peinture dont je veux parler surtout n'a revu le jour que depuis l'année 1833. Elle se trouvait à

Pompéi, dans une petite chambre, à droite du *tablinum* de la *Casa de' Capitelli colorati.* C'est un charmant paysage mythologique, animé par la fable de Galatée, telle qu'Ovide la raconte dans ses *Métamorphoses.* A gauche, au pied d'un rocher, Polyphème est debout, appuyé sur l'arbre qui lui servait de bâton [1]. Autour de lui, ses troupeaux paissent en liberté. A droite s'étend la mer, au milieu de laquelle navigue Galatée, assise sur un dauphin et précédée d'un triton soufflant dans une conque marine. Au-dessus de la nymphe voltige un petit Amour, qui, à l'aide d'un parasol [2], la protége contre les ardeurs d'un jour brûlant. Au fond s'avance un promontoire, couronné d'un temple et bordé de portiques circulaires qui dessinent le rivage. Tout cela est joli, gracieux, mais sans émotion [3]. La Galatée, vue de dos et tournant sa tête vers le spectateur, présente une fraîche et belle image ; elle semble heureuse de vivre au sein des flots d'azur qui caressent ses pieds délicats ; tout son corps est inondé d'une ardente lumière ; elle élève au-dessus de sa tête une feuille de lotus qui lui sert de *flabellum* [4], et fait signe vers le rivage. On devine Acis caché derrière le rocher, sous lequel il périra bientôt. Cette composition est un

1. Cui postquam pinus, baculi quæ præbuit usum,
Ante pedes posita est, antennis apta ferendis. (*Mét.* VIII, v.)

2. L'*umbella* ou *umbraculum* (σκιάδειον) des anciens s'ouvrait et se fermait comme nos ombrelles et parapluies.

3. Polyphème et le triton sont d'un dessin lourd et sans noblesse.

4. La feuille de lotus servait d'éventail (*flabellum*) aux dames grecques et romaines.

poétique reflet de la Fable, telle que nous l'ont laissée Théocrite, Ovide, Lucien et Philostrate [1]. « L'onde, « agitée avec un doux frémissement, regarde la nymphe « sortir du sein des eaux..., semblable, en ses mouve- « ments, à la feuille d'acanthe, qui, dans les ardeurs « de l'été, voltige au gré des vents [2]. » C'est bien là la nymphe qui visitait les rivages de Sicile dans les songes agités du cyclope, et qui fuyait devant lui « comme la « brebis à l'aspect du loup dans les forêts [3]. » Ce tableau respire une certaine mollesse orientale. On y sent comme une émanation lointaine de cette Ionie asiatique, qui avait apporté à l'art grec des éléments dont la grâce voluptueuse et efféminée étouffait, depuis longtemps déjà, les mâles beautés des grandes époques. De pareilles peintures répondaient d'ailleurs parfaitement à l'état des esprits et à la disposition des âmes, au moment où le christianisme allait paraître. Le monde, sans croyance et sans foi, s'en allait à la dérive : depuis longtemps déjà les poëtes ne chantaient que pour satisfaire à un vague besoin d'idéal, les artistes ne travaillaient que pour le seul plaisir des yeux. Leurs œuvres pouvaient être élégantes, mais elles étaient sans ferveur; le sentiment de la nature pouvait être vif et profond, car la terre était toujours belle et le ciel avait conservé sa splendeur, mais tout cela n'allait qu'aux sens et l'âme restait vide.

1. Philostrate, lib. II, im. XVIII.
2. Théocrite, idyl. VI.
3. *Id.*, idyl. XI.

Cette impression, je la retrouve à peu près identique en présence de toutes les peintures sorties des fouilles d'Herculanum, de Stabies et de Pompéi. Soit que je regarde le tableau de la *Casa de' Capitelli colorati;* soit que je m'arrête devant cet Amour, qui, monté sur un dauphin bondissant au milieu des flots, va porter à Galatée le message de Polyphème, ou devant cette néréide si mollement couchée sur un hippocampe [1]; soit enfin que je considère les tritons ardents et les nymphes amoureuses, dont on avait peuplé les frises élégantes des *tepidaria*, mon sentiment reste le même, et si certaines analogies matérielles me font songer à la fresque de la Farnésine, c'est pour me démontrer aussitôt la différence et presque l'opposition qui séparent cette fresque des seules peintures que l'antiquité nous ait laissées sur le même sujet. L'élégance du dessin antique, la poésie de la lumière qui éclaire ces tableaux, font éprouver quelque chose du charme des vers d'Ovide et de Théocrite. La Galatée de Raphaël nous élève sans effort à la sublimité de l'ode, et nous fait entendre une strophe révélée des divins concerts.

Pour trouver dans l'antiquité quelque chose, non de semblable, mais de comparable peut-être aux inspirations de Raphaël, il faut chercher dans les plus grands

1. Cette néréide, entièrement nue, se détache en pleine lumière sur un fond d'un rouge sombre. Des anneaux d'or ornent ses bras et ses jambes. Une belle draperie verte, brodée d'or, s'enroule autour de sa cuisse. — Ce tableau, qu'on voit à Naples, au musée Bourbon, fut trouvé à Stabies, le 4 avril 1760.

siècles, parmi les œuvres signées des noms les plus fameux; il faut remonter, non jusqu'au style archaïque de Cimon et de son école, mais s'arrêter entre la 80e et la 111e olympiade [1], au temps de Polygnote, d'Apollodore, de Zeuxis, de Parrhasius, de Timanthe, de Pamphile, de Mélanthe, de Protogène et d'Apelle. Malheureusement, bien que d'après certaines imitations postérieures et d'après les peintures des vases on puisse prendre une haute idée de la manière simple, hardie, élégante et noble de ces maîtres, la grande peinture des Grecs est perdue pour nous. Comment apprécier l'austérité du style religieux de Polygnote [2], le jet léger de ses draperies délicates [3], l'agrément de ces figures de femmes tant vantées par Lucien? Comment restituer les larges perspectives des compositions pittoresques d'Apollodore? Qui nous rendra le charme des tableaux de Zeuxis [4], l'abondance et la variété des conceptions de Parrhasius, les détours ingénieux de Timanthe, les lignes savantes et sévères de Pamphile, et la perfection des rares ouvrages

1. 460-336 avant Jésus-Christ.

2. Polygnote avait orné de peintures le Pœcile, le Theseum, l'Anaceum d'Athènes, le temple de Delphes, la Lesché des Cnidiens à Delphes, le temple de Minerve à Thespies et à Platée. Voir, sur les tableaux de la Lesché, représentant la prise de Troie, le départ des Grecs et la visite d'Ulysse aux enfers, Pausanias, X, 25, 31. — M. E. Beulé a donné, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er janvier 1863, une intéressante étude sur Polygnote.

3. *Primus mulieres lucida veste pinxit.* (Pline, XXXV, IX.)

4. Sur Zeuxis, voir Quintilien, XII, 10, et Quatremère de Quincy, *Monuments restaurés*, t. II, p. 71.

de Protogène? Comment imaginer la séduction des œuvres d'Apelle, qui réunissaient la grâce, la brillante couleur et les charmes sensuels de la douce Ionie, à la correction dogmatique de Thèbes et de Sicyone [1]? Comment concevoir avec exactitude les principes opposés de ces différentes écoles, la mollesse enivrante des peintres ioniens, la grande manière des maîtres de l'Attique, et la sévérité des artistes du Péloponèse? Que d'érudition n'a-t-on pas dépensée pour refaire, à l'aide de textes incomplets et ingrats, une histoire impossible! Que d'efforts n'a-t-on pas tentés pour reconstruire sur le sable un monument dont les hommes, complices du temps, ont sapé toutes les bases? Comment porter un jugement équitable sur des œuvres qui depuis deux mille ans n'existent plus? Et pourquoi essayer de vaines comparaisons?

On peut d'ailleurs affirmer qu'un abîme sépare la peinture moderne de la peinture antique. L'antiquité a produit d'excellents peintres, on n'en saurait douter; mais elle n'a pas eu le génie de la peinture. La plastique s'était emparée presque exclusivement des hautes facultés imitatives des Grecs. La peinture, alors même qu'elle arriva à l'apogée de sa splendeur, ne cessa d'être pour ainsi dire tributaire de la sculpture, et tenta toujours de s'en rapprocher en lui empruntant quelques-uns de ses moyens d'exécution. C'est ainsi

1. Sur la vie et les ouvrages d'Apelle, voir les *Mémoires de l'Académie des inscriptions,* t. XLIX, p. 200. — Voir aussi l'article de M. E. Beulé dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1863.

qu'elle sacrifia sans cesse le coloris au dessin [1], laissant un large espace entre les différentes figures d'un tableau, afin qu'aucun contour ne fût perdu ou noyé dans l'ombre, évitant soigneusement les raccourcis trop sensibles, et distribuant sur toutes les parties une lumière abondante, claire et transparente [2]. Des tendances contraires ont guidé l'art moderne. Ce que l'art spiritualiste et chrétien demande à toutes ses productions, c'est l'âme; et pour traduire l'âme, il faut subordonner souvent le corps à l'expression, c'est-à-dire qu'il faut sortir des lois de la statuaire. La peinture, en disposant des forces expressives qui manquent à la sculpture, devait être par excellence le moyen de rendre les aspirations les plus élevées de l'âme chrétienne. Les artistes des Catacombes le comprirent ainsi. La peinture de la Renaissance surtout a été personnelle, essentiellement expressive, et indépendante de tous les arts voisins. Le paganisme a fait briller dans le monde le génie de la plastique, et le christianisme, on peut dire presque dès sa naissance, y a fait resplendir le génie de la peinture. L'art antique compte une foule de grands sculpteurs et quelques grands peintres : l'art moderne nomme une foule de grands peintres et quelques grands sculpteurs. De sorte que, pour avoir des termes exacts de comparaison et pour opposer entre

1. L'école ionienne elle-même, si éprise de l'éclat du coloris, se contenta, jusqu'à Apelle, des quatre couleurs principales : le blanc, le rouge, le jaune et le noir. (Pline, XXXV, XXXII.)

2. L'ombre ne devait servir qu'à détacher du fond la forme corporelle des figures.

eux des ouvrages d'une égale valeur, il serait peut-être plus juste et plus raisonnable de franchir les limites qui séparent chacun des arts d'imitation, et de rapprocher les chefs-d'œuvre de la peinture italienne des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque. Or, parmi les plus belles statues antiques qui sont parvenues jusqu'à nous, en est-il qu'on puisse nommer en présence de la fresque de Raphaël? Sans hésiter, on peut répondre : Oui.

Ce n'est pas, il est vrai, dans la grande école attique qu'il faudra chercher de semblables rapprochements. Bien que ce qui reste des statues colossales de Phidias et des métopes héroïques d'Agoracrite et d'Alcamène présente une beauté pure, une exquise noblesse, une remarquable dignité naturelle et une simplicité naïve, dont on retrouverait peut-être la trace dans certaines parties de l'œuvre de Raphaël, ce n'est point le souvenir de Thésée, ni celui des Parques ou de la pompe des Panathénées, qu'il faut évoquer en présence du *Triomphe de Galatée*. Ce ne sera pas davantage les œuvres sévères des écoles d'Argos et de Sicyone. Les figures gymnastiques de Polyclète, malgré la justesse et l'harmonie de leurs proportions, et même son Amazone, la plus belle des Amazones créées par le ciseau grec, ne peuvent pas non plus être étudiées avec opportunité en présence de la fresque du Sanzio. Sera-ce alors l'art plus matériel et plus individuel de Miron l'Éleuthérien ? Pas davantage. La sculpture grecque, avant la guerre du Péloponèse, bien que débarrassée des entraves de la rigidité primitive par l'es-

prit libre et vif de la démocratie athénienne, ne se départit jamais du calme et de la dignité qui sont le pur domaine de la plastique et son apanage presque exclusif. Mais quand l'olympien Périclès eut été remplacé par Cléon le rhéteur, quand la Grèce, épuisée par la guerre et par la peste, eut perdu la virilité des vieilles coutumes nationales, la sculpture, à laquelle une génération affaiblie demandait des jouissances et des sensations vives, chercha à traduire les émotions, devint sensuelle, violente, mobile, et outre-passa souvent les limites que lui assignent ses propres ressources. Cependant, grâce au génie de quelques artistes supérieurs, qui, dans les premières années de cette nouvelle époque, surent allier avec un rare bonheur la noblesse et le grandiose aux tendances nouvelles, la plastique grecque, avant de tomber dans la déclamation, produisit encore d'immortels chefs-d'œuvre, et les noms de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe figurent avec honneur à côté des noms consacrés du grand siècle.

Nous ne connaissons que par l'enthousiasme des contemporains le groupe merveilleux des divinités marines conduisant Achille vers l'île de Lemnos. Mais n'y a-t-il pas un lien évident, une affinité palpable, entre la sensation que fait naître l'idée seule de ce magnifique ouvrage et le sentiment qu'on éprouve en regardant le *Triomphe de Galatée?* Raphaël n'a-t-il pas refait à son propre point de vue, c'est-à-dire avec une tendance plus spiritualiste et moins voluptueuse, le cycle de Neptune, auquel Scopas avait donné la

perfection la plus haute? n'a-t-il pas restitué aux flots leur antique poésie, leur persuasion intime et profonde? ses tritons ne sont-ils pas les satyres de la mer, et ses néréides n'en sont-elles pas les ménades? jamais enfin le sculpteur grec a-t-il pu donner à aucune de ses nymphes, avec des formes plus douces, plus charmantes, plus exquises, autant d'élan et d'enthousiasme que n'en a la fille de Nérée sous le pinceau de l'Urbinate [1] ?

Mais quittons le rêve pour la réalité, et considérons des œuvres dont chacun puisse apprécier la valeur et comprendre la beauté. Qu'on se transporte à Florence dans la salle des Niobides [2], et là on aura la véritable révélation d'un art que les plus puissantes affinités rattachent à l'art de Raphaël. C'est le même pathétique et la même aptitude à toucher avec délicatesse les

1. Pline cite, parmi les ouvrages en marbre qui se trouvaient à Rome, plusieurs néréides de Scopas. — Pausanias parle aussi d'un groupe considérable de Scopas représentant Poseidon et Amphitrite, au milieu d'un chœur formé des génies de la mer. Paus., II, 1; Quatrem., *Jupiter Olympien,* p. 377. — Le musée de Naples possède une très-belle statue de néréide montée sur un monstre marin. Elle fut trouvée dans une villa du Pausilippe. C'est un magnifique ouvrage en marbre de Paros, que l'on a quelquefois attribué à Scopas.

2. Ces statues furent trouvées en 1583 près de la porte San Giovanni, à Rome. Apportées à Florence en 1772, elles restèrent au palais Pitti jusqu'en 1775, puis entrèrent au musée des Offices, où elles sont encore. Vicenzo Spinazzi les a réparées. Voir Zannoni, *Galleria di Firenze;* — Guattari, *Memorie enciclop.,* 1817, p. 77; — Fabroni, etc. — Parmi les Niobides de Florence, il en est qui ne sont que des copies. La qualité du marbre diffère dans plusieurs de ces statues. Sont-ce même là les statues célèbres dont s'enorgueillissait l'antiquité? et n'avons-nous plus à admirer que des répétitions savantes?

cordes les plus sensibles; c'est la même émotion, la même tempérance et la même réserve; ce sont les mêmes formes, pleines de noblesse et de grandeur; c'est la même répugnance pour les moyens extrêmes et pour les passions capables d'altérer la beauté. Quand je considère la noble douleur qui élève Galatée, je pense de suite à Niobé et à ses filles :

O Niobe, con che occhi dolenti
Vedev' io te, segnata in su la strada,
Tra sette e sette tuoi figliuoli spenti [1] !

La nymphe dont Raphaël a évoqué l'image semble presque appartenir à la famille de Tantale [2] : elle est la sœur chrétienne de ces vierges antiques qui cherchent à fuir la colère de Latone, et qui succombent en invoquant les dieux; elle est la fille régénérée de cette mère qui implore le ciel dans un élan de suprême amour, en pressant dans une tendre étreinte la plus jeune, la plus faible et peut-être la plus aimée de ses filles. La force et la majesté du désespoir, la grâce, l'héroïsme et la plénitude d'une vie forte et puissante, toutes les hautes qualités qui brillaient au fronton du temple d'Apollon Sosianus se retrouvent modifiées par le sentiment moderne, mais avec la même éloquence et la même poésie, dans la fresque de la Farnésine. C'est ainsi qu'à dix-huit cents ans de distance des liens

1. Dante, *Purgatorio,* canto XII, v. 37.

2. Niobé était fille de Tantale et femme d'Amphion, roi de Thèbes, dont elle avait eu sept fils et sept filles. Elle osa insulter Latone, qui confia à Apollon et à Diane le soin de sa vengeance.

mystérieux réunissent des génies appartenant à des religions et à des civilisations différentes; preuve irrécusable que la vérité n'a pas d'âge, qu'elle est éternelle, immuable, et que dans les rares et courts instants où il est donné au monde de la voir se produire sous une forme sensible, elle apparaît toujours brillante du même éclat, rayonnante de la même beauté.

IV

Si, après avoir essayé d'établir les rapports qui existent entre la fresque de la Farnésine et les chefs-d'œuvre de l'antiquité, on veut apprécier ce que vaut cette fresque relativement aux peintures contemporaines, inspirées également par la poésie antique, il suffit de promener ses regards dans la salle même où triomphe Galatée. Balthazar Peruzzi et Sébastien de Venise, deux des plus célèbres artistes de cette époque, sont là en présence de Raphaël, et l'on peut voir ainsi d'un seul coup d'œil à quelle hauteur le Sanzio s'élève au-dessus des plus grands.

Balthazar Peruzzi, après avoir construit la Farnésine et l'avoir ornée de peintures extérieures, devait concourir aussi à sa décoration intérieure. Le style de l'antiquité lui était familier. Déjà il avait fait ses preuves dans le donjon du château d'Ostie [1] et sur la

1. Il y avait peint des batailles en clair-obscur.

façade de la maison de messer Ulisse da Fano [1]. La villa d'Augustin Chigi lui ouvrait de nouveaux horizons, où ses rares facultés de savant et d'artiste allaient trouver un champ presque illimité. Les premières fresques qu'il peignit vraisemblablement dans ce palais se trouvent dans une salle aujourd'hui presque complétement ignorée, même des artistes. Une frise admirable, de petite dimension, représentant une suite de sujets mythologiques tirés des *Métamorphoses* ou empruntés aux temps héroïques de la Grèce, court tout autour de cette chambre [2]. Parmi ces histoires fabuleuses, réunies les unes aux autres par des liens purement pittoresques, on reconnaît successivement : Hercule combattant le Centaure, terrassant le lion de Némée, triomphant de l'hydre de Lerne, étouffant Antée, poursuivant la biche aux pieds d'airain, et portant à Eurysthée le sanglier de la forêt d'Érymanthe [3]. Puis c'est l'enlèvement d'Europe ; Danaé succombant sous

1. Où il avait représenté des sujets tirés de la vie d'Ulysse.

2. Cette salle, carrée et de dimension ordinaire, se trouve au rez-de-chaussée de l'aile gauche du palais, dans le côté opposé à la galerie où se voit la fresque de Galatée, c'est-à-dire dans la partie qui donne sur la *via Longara.* Elle sert de chambre à coucher à des domestiques, et le public n'y entre pas. Le hasard seul me l'a fait connaître. La frise, que j'indique ici et que je suppose devoir être de Balthazar Peruzzi, est mal éclairée et placée trop haut pour qu'on la puisse voir convenablement. Il est à souhaiter qu'à l'aide des procédés dont on dispose aujourd'hui on la transporte dans un endroit où il soit possible de l'étudier dans ses moindres détails.

3. Cette partie de la frise a beaucoup souffert; elle a même, en certains endroits, presque complétement disparu sous les efflorescences salpêtrées.

l'étreinte d'une pluie d'or; Diane et ses nymphes se baignant dans un bassin circulaire, et regardant autour d'elles Actéon métamorphosé en cerf, et les chiens qui le poursuivent; la lutte d'Apollon et de Marsyas, et le supplice infligé au vaincu par l'impitoyable vainqueur; la fable d'Antiope; enfin, une énumération poétique de toutes les divinités de la mer, depuis Neptune et Amphitrite, jusqu'aux naïades et aux tritons, aux centaures marins et aux hippocampes... Tout cela empreint d'un goût très-fin et d'une simplicité charmante. On croit voir une série de sarcophages antiques dont les bas-reliefs s'animeraient de l'âme et de la vie modernes. L'esprit de la Fable s'y montre avec évidence, mais il y manque encore l'indépendance souveraine. L'artiste est sous le coup de son admiration; une certaine timidité, qui n'est pas exempte de charme, arrête son essor, et son respect enchaîne son inspiration [1].

C'est surtout dans la galerie même où allait surgir Galatée qu'il faut considérer les fresques de Balthazar Peruzzi. Il avait commencé par décorer cette galerie au moyen d'un simulacre de colonnes et de motifs d'architecture, qui la font paraître beaucoup plus grande qu'elle ne l'est réellement [2]. L'illusion de cette déco-

1. On comparera avec intérêt les peintures de cette frise aux bas-reliefs qui circulent autour du vase de marbre de la villa Albani, et qui représentent aussi les travaux d'Hercule. Winckelmann, *Monum. ined.*, n° 64.

2. *La sala è fatta in partimenti di colonne figurate in pros-*

ration est telle que l'œil exercé de Titien s'y trompa [1]. Nul, du reste, n'a surpassé et peut-être égalé jamais le maître siennois dans ce genre de peinture. On ne peut plus apprécier aujourd'hui ce que devaient être les magnifiques perspectives qu'il avait disposées pour la représentation de la Calendra [2], mais on comprend l'enthousiasme des contemporains quand on monte au premier étage de la Farnésine. Des fenêtres de ce palais on a d'admirables aperçus sur les collines de la rive opposée, et depuis le portique d'Octavie et *Bocca della verità* jusqu'au palais des Césars et à la tour de Néron l'œil embrasse une magnifique succession de ruines et de monuments. Eh bien, cet enchantement poursuit le spectateur jusque dans l'intérieur du palais, où Balthazar a reproduit avec toute la puissance de la vérité les aspects divers que la nature et l'histoire offraient à son admiration. Il est impossible de voir plus de science conduire plus sûrement à de si prodigieux effets [3]. Mais cette science est plutôt du domaine

pettiva, le quali con istrafori mostrano quella essere maggiore. (Vasari, *Vita di B. Peruzzi.*)

1. *E mi ricorda che menando io il cavaliere Tiziano, pittore eccellentissimo ed onorato, a vedere quella opera, egli per niun modo voleva credere che quella fosse pittura; perchè mutato veduta, ne rimase maravigliato.* (Vasari, *ibid.*)

2. Cette pièce, composée par le cardinal Bibbiena, fut jouée deux fois à Rome devant Léon X. La deuxième représentation eut lieu en 1520, en l'honneur de la marquise de Mantoue, Isabelle d'Este Gonzague.

3. B. Peruzzi avait écrit des commentaires sur Vitruve et les avait accompagnés de figures. Il avait également commencé un livre des antiquités de Rome. Ce fut son élève, le Bolonais Serlio, qui

de l'architecture, et c'est comme peintre qu'il importe ici d'étudier Peruzzi. Or, les fresques qu'il exécuta dans la galerie de Galatée, en témoignant d'un immense talent, fournissent en même temps la preuve manifeste de l'incomparable génie du Sanzio. Quand on regarde à la voûte l'histoire de Persée et de Méduse, ou sur les pendentifs les allégories empruntées au zodiaque et aux mythes de l'Amour, de Diane, de Vénus et d'Apollon, on se sent pénétré d'un sentiment très-vif et très-élevé de l'antiquité, mais ce sentiment est comme contenu et presque gêné par un certain manque d'élan, d'indépendance et d'originalité. Il y a là le germe des plus grandes beautés, mais la fleur n'y est pas encore; c'est sous la main de Raphaël qu'elle allait s'épanouir et répandre autour d'elle ses parfums vivifiants. Ces fresques de Peruzzi, bien qu'ayant précédé de deux ans la Galatée [1], semblent faites à dessein pour en compléter l'harmonie; elles ont quelque chose de tranquille, de modeste et de réservé qui charme sans attirer violemment; elles font en quelque sorte éprouver ce calme d'esprit auquel atteignit le grand artiste, qui, dans les agitations de sa vie laborieuse, sut conserver toujours la plus grande sérénité au milieu des plus dures épreuves. Balthazar

hérita de ces écrits, et qui en enrichit son traité d'architecture. — Voir surtout, dans Serlio, les IIIe et IVe livres, qui traitent des monuments antiques de Rome.

1. Ces fresques étaient terminées en 1512, puisque, dès l'année 1511, Ægidius Gallus en parle dans ses poëmes, et que Blosio Palladio les célèbre également en 1512.

était à la fois l'ami et l'admirateur passionné du Sanzio [1], et l'on est fondé à croire que dans ses compositions mythologiques de la Farnésine il a cherché à mettre son style à l'unisson de celui du jeune maître qu'il se proposait comme modèle ; mais on est forcé de convenir en même temps qu'il est resté lui-même en dépit de ses efforts. Quant à l'antiquité, Peruzzi la reflète telle qu'il la voyait revivre à Rome au commencement du XVI[e] siècle. C'est l'art gréco-romain qu'il rajeunit et auquel il communique une vie nouvelle, une fraîcheur et une jeunesse que cet art de décadence ne connut jamais, même au temps de sa splendeur. Raphaël ne s'en tient pas là. Guidé par un instinct divin, il voit et comprend ce que les plus grands parmi ses prédécesseurs n'avaient pu voir, ce que les plus illustres parmi ses contemporains ne peuvent comprendre encore. Sous une lettre morte et souvent dénaturée, c'est l'esprit même qui lui apparaît et lui parle. Ce qu'il sait lui fait pressentir ce qu'il ne sait pas. Il semble qu'il ait eu la divination de toutes les découvertes postérieures, qu'il ait pénétré jusque dans les régions les plus hautes de ce grand art grec que notre XIX[e] siècle commence à peine à connaître et par quelques côtés seulement. Le *Triomphe de Galatée* nous élève jusque dans les sphères où l'esprit moderne rencontre l'antique idéal, l'étreint, l'embrasse et le transforme sans le défigurer.

1. En 1508, B. Peruzzi avait uni ses efforts à ceux de Bramante, pour décider Jules II à appeler Raphaël à Rome.

Sébastien est bien plus loin encore de Raphaël, auquel cependant on a voulu l'opposer. Le maître vénitien, quelle que soit la suavité de son pinceau, ne peut, de lui-même, s'élever au-dessus du niveau vulgaire, et si parfois il a signé des œuvres du plus haut style, c'est qu'il a prêté la magie de sa couleur à la pensée de Michel-Ange. Grand coloriste et grand musicien, il avait étudié sous Jean Bellin et adopté déjà la manière de Giorgione, quand Augustin Chigi, charmé sans doute par quelques-uns de ses admirables portraits, l'attira à Rome et voulut le voir aussi travailler à l'embellissement de sa villa [1]. Chargé de décorer les arceaux de la galerie dont Balthazar Peruzzi venait de peindre la voûte, et où Raphaël allait représenter bientôt le *Triomphe de Galatée*, Sébastien ne put rompre avec les habitudes de son éducation. Aussi les qualités légères et brillantes du style vénitien se reconnaissent-elles facilement à côté des traditions sévères de l'école romaine. Cependant toutes ces fresques ont des liens intimes qui les rapprochent, et qui leur permettent de se toucher sans se heurter ni se nuire... Le grand charme des écoles italiennes, c'est qu'elles sont à la fois infiniment *variées* et essentiellement *une*, c'est qu'il est aussi impossible de les séparer que de les confondre, et que, s'il est indispensable de les étudier

1. Sébastien de Venise était fils de Luciano Luciani. Ce serait au commencement de l'année 1512 qu'il serait venu à Rome. Une lettre de lui, adressée à Michel-Ange et datée de Rome le 15 octobre de cette année 1512, est citée par Gaye, t. II, p. 487.

dans leur ensemble, il est également nécessaire de leur conserver l'autonomie qui les distingue. L'unité de toutes ces écoles est évidente, et cependant leur originalité est manifeste : chacun des membres de cette grande famille a sa physionomie propre, son parti pris, ses tendances, ses prédilections spéciales et son intimité particulière... Quand on regarde la Junon triomphante, Dédale et Icare, la chute de Phaéthon et les fables diverses que Sébastien a rappelées à la Farnésine à côté des autres peintures mythologiques de Balthazar Peruzzi, on ne saurait se méprendre, mais on a plaisir à comparer. Entre Raphaël d'Urbin et Sébastien de Venise, le Siennois Peruzzi est un terme moyen, ménageant une transition, qui, sans cet intermédiaire, pourrait être trop brusque. Dans la galerie de la Farnésine, le futur *frate del Piombo*[1] apparaît avec les faiblesses de son caractère et de son talent. Malgré l'éclat de ce savant pinceau, on sent la pauvreté de la conception, la mollesse d'une nature indécise, le travail difficile et le manque d'initiative. Il s'était surpassé, dit-on, dans le Polyphème qu'il avait peint à côté de Galatée. Cependant j'ai peine à croire, avec Vasari, que le voisinage de Raphaël ait suffi pour élever à ce point son talent. Si l'on juge Sébastien par son œuvre tout entière, on est forcé de le croire assez indifférent aux qualités idéales qui recommandent surtout la fresque

1. Ce fut seulement sous Clément VII que fra Sebastiano sollicita et obtint l'office *del Piombo,* laissé vacant par la mort de fra Mariano Fetti.

du Sanzio. On est plutôt porté à penser que si ce Polyphème était un chef-d'œuvre de style, c'est que Michel-Ange en avait inspiré l'idée. Le Buonarotti avait reconnu tout de suite dans le peintre vénitien l'homme dont le talent était assez fort pour traduire avec bonheur la pensée d'un autre, et dont le caractère était assez faible pour se prêter à de pareilles complaisances. Souvent il venait le visiter à la Farnésine, et tout le monde admire encore aujourd'hui cette tête gigantesque qu'il dessina au crayon noir dans un des arceaux de la galerie. Si le Polyphème était ainsi conçu, je comprends l'admiration des contemporains. Mais il ne fallait pas moins que cette puissance pour lutter contre la grâce de la fresque de Raphaël [1].

1. Suivant Bottari, le Polyphème de Sébastien del Piombo aurait été détruit, et la figure que l'on voit aujourd'hui aurait été refaite par un peintre anonyme. Le fait est que cette figure est singulièrement terne et insignifiante. — Paolo Giovio, qui ne pouvait se piquer d'être connaisseur, prenant le Polyphème de Sébastien pour une fresque de Raphaël, raconte, dans une lettre qu'il écrit à son ami Girolamo Sennapeco, une histoire, dans laquelle on peut voir à la fois un trait de mœurs et un signe de singulière ignorance en matière d'art : *Una bella gentil donna, a caso una mattina entrò nel giardino d'Agostîn Ghisi, ove Raffaello pingeva il portico e vi haveva fatto molte figure delle Dee et delle Gratie, et tra l'altre un Polifemo grandissimo e un Mercurio d'età di tredici anni in circa a similitudine di quello di marmo, il quale anchora hoggidì vediamo nè la loggia di Leone : e mirandole e lolandole la gentil donna, come quella che faceva professione d'essere di svegliato ingegno, disse : certamente tutte queste figure sono eccellentissime, ma desidererei che per onestà faceste una bella rosa, overo una foglia di vite sopra la vergogna di quel Mercurio. Allhora Raffaello sorridendo disse : perdonatemi, Madonna, che io non haveva tanta consideratione, e*

Si l'on veut enfin mesurer avec facilité la hauteur à laquelle s'est élevé le Sanzio, il faut traverser le Tibre et entrer au palais Farnèse. C'est là qu'à la fin du XVI[e] siècle, Annibal Carrache a peint les fresques dans lesquelles l'antiquité se trouve célébrée avec une pompe merveilleuse. C'est comme une fête en l'honneur de tous les dieux de la Fable, et Galatée n'y est pas oubliée. Trois des principaux tableaux lui sont consacrés. Dans l'un, Polyphème, assis sur un rocher, *raconte au vent ses amoureux soucis*, tandis que la nymphe s'approche du rivage et semble écouter avec un certain plaisir les accents qu'elle inspire. Dans l'autre, le cyclope accourt furieux et lance sur Acis un quartier de rocher. Dans le troisième enfin, Galatée navigue au milieu des dauphins, des tritons et des né-

soggiunse : ma perchè non havete voi anchor detto, ch' io faccia il simile a Polifemo, il quale dianzi tanto mi lodaste? Ed a questa parola ognuno, che v' era subito rise, eccetto la gentil donna, la quale per haver nome di savia, come anchora oggidi la vediamo fresca et gioiosa vedova, soleva havere più acuto giudicio, e miglior' occhio alle cose grandi, che alle picciole. Ne molto stette a discendere M. Agostino; il quale intendendo con grande spasso le parole passate con la gentil donna, come huomo di giudicio, non volle che si dipingesse ne rosa ne foglia al Mercurio; ma subito fe pingere un velo azzurro sotto l'ombelica al Polifemo, come hoggidì vediamo, accio l'altre donne non s'offendessero dello scoperto, se bene non haveva offeso dianzi quella gentil donna. Il y a des licences qu'il faut rappeler, non pour le plaisir de les raconter, mais parce qu'elles donnent la mesure de la moralité d'une époque, et qu'elles montrent en même temps de combien certains hommes sont supérieurs à leur siècle. Tel fut constamment Raphaël, qui sut rester chaste au milieu d'une société où la corruption était grande.

réides, qui la ramènent triomphante dans la demeure profonde de son père [1]. Voilà donc exactement le même sujet qu'a traité Raphaël. Mais quel abîme entre ces deux fresques! On ne trouve plus au palais Farnèse aucune trace de la poésie primitive qui avait inspiré l'Urbinate; on a devant soi une composition théâtrale, très-habilement ordonnée, mais froide et sans la moindre émotion. Tandis qu'à la Farnésine, Galatée apparaît comme une allégorie du triomphe de l'âme

1. Voici quels sont les autres sujets représentés dans cette galerie : *le Triomphe de Bacchus et d'Ariadne,—Pan offrant une toison à Diane, — Mercure remettant à Pâris la pomme qu'il doit donner à la plus belle des trois déesses.* — Ces trois fresques occupent la voûte de la galerie. Sur les retombées de cette voûte on voit, outre les trois tableaux consacrés à Galatée : *Jupiter et Junon, — Diane et Endymion, — Apollon et Marsyas, — Oris et Borée, — Orphée et Eurydice, — l'Enlèvement d'Europe, — Aurore et Céphale, — Anchise et Vénus, — Hercule et Iole, — Satyre et Cupidon,— Salmasis et Hermaphrodite, — Pan et Syrinx, — Léandre guidé par l'Amour, — Ganymède, — Apollon et Hyacinthe;* ces deux dernières fresques sont du Guide. Enfin, sur les parois verticales : *la Chute d'Icare, — Diane et Callisto, — Callisto changée en ourse, — Mercure et Apollon, — Ariadne, — Prométhée, — Hercule terrassant le dragon, — Hercule délivrant Prométhée.* Toutes ces fresques sont du Dominiquin. — *Persée pétrifiant ses ennemis en leur montrant la tête de Méduse,* par Lanfranc; *Persée délivrant Andromède,* par Guide. — Toutes ces peintures, entourées de magnifiques cariatides, assurent au Carrache un rang élevé dans la hiérarchie des maîtres. La science développée dans ces fresques ne saurait être plus grande. Ce qui manque, c'est le sentiment véritable de la simplicité et de la beauté antiques. Carrache est de son temps, peut-être même le plus grand de son temps, mais il ne s'élève pas au delà. Dominiquin, avec moins de verve, a des élans plus poétiques. Guide, avec un grand talent, est inférieur déjà. Quant à Lanfranc, il ne mérite même pas d'être nommé en compagnie de ces artistes.

sur la matière, elle se montre au palais Farnèse sous la forme d'une néréide vulgaire qui s'abandonne entre les bras d'un triton grossier. Ce n'est plus la nymphe éplorée qui aspire au ciel, c'est la ménade qui se livre au satyre. Tous les personnages accessoires, amours, nymphes, hippocampes, nous laissent également insensibles et indifférents. Rien de profond, d'élevé, de vraiment noble. On rencontre de tous côtés de belles lignes, mais on cherche vainement une belle âme. On pourrait, sans profanation, réduire et varier de telles compositions, et les multiplier à l'infini. Il est impossible, au contraire, de toucher à l'œuvre de Raphaël sans l'amoindrir et la dénaturer, car elle appartient, sans le savoir, à cette grande famille de dieux et de héros immortalisée par la statuaire grecque : il faut qu'elle demeure telle qu'elle est ou qu'elle ne soit plus, semblable à ces beaux papillons dont les couleurs s'évanouissent au moindre souffle.

Le Sanzio est là avec sa tendance irrésistible vers la noblesse, la pureté, la grâce. Une lettre bien connue qu'il écrivit alors au comte Balthazar Castiglione montre, avec une modestie charmante, quelle était sa préoccupation constante du beau, et comment il cherchait sans cesse à découvrir cette fleur d'immortalité dont on ne trouve ici-bas que des traces rares et fugitives. Il interrogeait d'abord la nature, comparant, choisissant, combinant ensuite au foyer de son génie les meilleurs éléments qu'il rencontrait çà et là, et il cherchait ainsi une beauté qui satisfît aux aspirations

élevées de son âme : « ... Quant à la Galatée, je me tien-« drais pour un grand maître, s'il y avait seulement la « moitié de tous les mérites dont vous me parlez dans « votre lettre. Mais je dois attribuer vos éloges à « l'amitié que vous me portez. Je sais que, pour pein-« dre une beauté, il me faudrait en voir plusieurs, et « avec la condition que vous seriez avec moi pour « m'aider à choisir. Mais comme il y a si peu de bons « juges et si peu de beaux modèles, je travaille d'après « une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si « cette idée a quelque perfection, je l'ignore, mais « c'est à quoi je m'efforce d'atteindre [1]... » C'est ainsi qu'il s'appuyait sur la nature pour atteindre le beau ; suivant en cela l'exemple des Grecs, qui cherchaient à réunir dans une même figure les formes élégantes de plusieurs beaux corps [2], et comprenant que si la nature domine l'art, alors que l'on considère isolément certaines parties, l'art domine la nature dès qu'on regarde toutes les parties réunies entre elles par les rapports qui constituent l'idéal.

1. C'est dans cette même lettre que Raphaël annonce au comte B. Castiglione qu'il vient d'être chargé par Léon X de la direction des travaux de Saint-Pierre, ce qui assigne la date de 1514 pour la fresque du *Triomphe de Galatée*. Pungileoni a prétendu que cette fresque était peinte dès l'année 1511 ; mais les preuves qu'il donne n'ont rien de sérieux. Les poésies d'Ægidius Gallus (1511) et de Blosio Palladio (1512), sur lesquelles il s'appuie, ont trait, on l'a vu déjà, non pas à la fresque de Raphaël, mais aux peintures antérieurement exécutées dans cette galerie par Balthazar Peruzzi.

2. Comme nous l'apprend l'entretien célèbre de Socrate avec Parrhasius.

Cette lettre exprime avec simplicité le travail de ce merveilleux génie. Raphaël cherchait autour de lui des conseils qui le guidassent, et non pas des éloges qui l'eussent égaré. Il était, par nature, en merveilleux rapport avec la beauté. Saisissant, avec une incroyable promptitude, les éléments du beau partout où il les rencontrait, l'idée qu'il avait conçue lui apparaissait alors plus vivante que la vie, plus animée que la réalité même. Mais quelle activité, quelle énergie, quelle concentration de force et de volonté, pour retenir, enchaîner et fixer l'invisible objet qu'il poursuivait, d'abord comme une ombre insaisissable, puis sous des formes de plus en plus sensibles! Quelque richement doué que soit un homme, il faut que sa liberté intervienne dans tous ses actes, et surtout dans les plus féconds. L'artiste de génie n'improvise pas, ne donne rien au hasard. Si le Sanzio fut comblé du don de la grâce, combien, par un labeur incessant, il mérita cette faveur de la Providence! Il faut étudier surtout ses nombreux dessins[1], témoins irrécusables, qui nous le montrent travaillant sans cesse, produisant sans relâche, cherchant avec une ardeur infatigable à mettre en parfait accord le réel et l'invisible, la forme et l'idée, les sens et la raison.

Ainsi, les fresques du palais Farnèse comparées à la fresque de la Farnésine, montrent un immense talent à côté d'un immense génie, la fécondité et la science à

1. Voir au tome II : *Dessins de Raphaël inspirés par l'antiquité.*

côté d'une inspiration divine, quelque chose de réel et de déterminé opposé à quelque chose d'idéal et d'infini, la fable sensuelle et sceptique des époques de décadence en regard de la foi des âges fervents. Tandis que le Sanzio, remontant aux grands siècles de l'art et de la poésie grecs, dégageait de l'erreur une idée vraie et profondément touchante, Annibal Carrache consacrait tous ses efforts à refaire en grand, sans le savoir, l'œuvre des artistes de Pompéi et d'Herculanum. Théocrite et Ovide, Lucien et Philostrate auraient applaudi aux fresques de l'école éclectique de Bologne ; Homère et Hésiode se seraient reconnus dans le tableau de Raphaël.

LES SIBYLLES

A SAINTE-MARIE DE LA PAIX.

L'année 1514, pendant laquelle fut peint le *Triomphe de Galatée,* vit paraître aussi, dans l'église de *Santa Maria della Pace,* la fresque des Sibylles. Raphaël, après s'être une première fois arrêté dans la villa d'Augustin Chigi, allait avoir encore, en reprenant pied dans le sanctuaire, à interpréter un des lointains échos du paganisme[1]. A la faveur de la quatrième églogue, les Sibylles s'étaient glissées, en compagnie de Virgile, à côté des Prophètes. En faisant entrer dans le temple ces filles inspirées, avec leur mysticisme à la fois romantique et classique, le Sanzio devait prouver

1. C'est encore à la sollicitation d'Augustin Chigi que Raphaël exécuta la fresque de la *Pace*.

une fois de plus que l'art et la poésie sont aussi les serviteurs de Dieu et de ses desseins sur le monde. Il n'y avait là d'ailleurs nulle témérité de sa part, nulle tentative d'innovation, la tradition des Sibylles ayant été dès longtemps adoptée par l'Église et célébrée à l'envi par toutes les écoles de la Renaissance.

I

L'antiquité païenne affirme l'existence des Sibylles et l'antiquité chrétienne la confirme. Platon, Aristote, Euripide, Diodore de Sicile, Strabon, Plutarque, Pausanias, Aristophane, Varron, Cicéron, Virgile, Ovide, Pline, et après eux, Tertullien, Arnobe, Lactance, saint Justin, saint Jérôme et saint Augustin, témoignent unanimement en faveur de la mystérieuse histoire de ces femmes inspirées, enthousiastes, douées du don divin de lire dans l'avenir. Dans la croyance populaire, elles entretenaient un commerce intime avec les dieux, surtout avec Apollon, le maître de la divination. L'antiquité professait généralement que, pour l'homme arrivé à un certain degré de perfection, l'avenir n'avait plus de secrets, et saint Jérôme, appropriant cette doctrine à la virginité chrétienne, dit que l'esprit prophétique était, pour les Sibylles, la récompense de la chasteté :

quid referam Sibyllas, Erythrœam atque Cumanam, et octo reliquas, nam Varro decem esse autumat, quarum insignis virginitas, et virginitatis prœmium divinatio.

L'existence des Sibylles paraît donc incontestable [1], mais leur nombre est demeuré incertain. Platon n'en reconnaît qu'une, qu'il appelle *la Sibylle;* Aristote, au contraire, en parle au pluriel, et dit *les Sibylles*. Martianus Capella en admet deux; Solin et Ausone en comptent trois [2]; et Élien en nomme quatre. Toutefois l'opinion la plus générale était celle de Varron, reproduite par Lactance et rappelée par saint Jérôme, qui portait à dix le nombre des Sibylles. — La première et la plus ancienne était née en Perse [3]. — La deuxième était Libyenne. C'est elle dont parle Euripide dans le prologue de sa tragédie intitulée *Lamia* [4]. — La troisième était de Delphes, ainsi qu'on l'apprend dans le livre de la Divination, composé par Chrysippe. Homère emprunta

1. Elle a été cependant vivement contestée. Thomas Hyde, entre autres, a prétendu que les Sibylles n'étaient qu'une invention fabuleuse, empruntée à l'astrologie orientale. Dans les planisphères de la Perse et de la Chaldée, l'étoile de la Vierge, brillante entre toutes, était représentée sous la figure d'une jeune fille tenant à la main une poignée d'épis ; cette étoile s'appelait Σίβυλλα ou Σίββυλα, du mot persan *Sambula,* qui signifie *épi de blé*. Comme les Orientaux tiraient une foule de prédictions de l'inspection des astres, ils observaient sans doute avec un amour particulier ce signe lumineux, que les Grecs auraient ensuite personnifié dans les Sibylles.

2. Et tres fatidicæ nomen commune Sibyllæ
Quarum tergemini fatalia carmina libri.

3. On la nommait Sambethe.

4. Euripide lui donne pour père Jupiter et pour mère Lamia, fille de Neptune.

à cette prophétesse quelques vers inspirés[1]. — La quatrième venait de chez les Cimmériens d'Italie. Pison et Nœvius la mentionnent, l'un dans ses Annales, l'autre dans son Histoire de la Guerre punique. — La cinquième, née à Érythrées, selon Apollodore son compatriote, avait annoncé aux Grecs l'heureux succès du siége de Troie [2]. — La sixième était Samienne, et Hératosthène nous apprend qu'on trouvait son histoire dans les plus anciennes annales de Samos [3]. — La septième venait de Cumes en Ionie, et se nommait Amalthée [4], du nom de la chèvre qui avait nourri Jupiter. Or, c'est sur la peau même de la chèvre Amalthée, que, au sommet de l'Olympe, au milieu de l'éclat de

1. Diodore de Sicile la nomme Daphné, fille de Tirésias, et dit qu'elle était née à Thèbes en Béotie. Divers auteurs la nomment aussi Démophile et Hérophile. Cette Sibylle, qui annonça qu'Hélène venait de naître à Sparte pour le malheur de l'Asie et pour la ruine de Troie, mourut dans la Troade, où Pausanias vit son tombeau, dans le bois sacré d'Apollon Smintheus. Sur la colonne de ce mausolée, on lisait l'épitaphe suivante écrite en vers élégiaques : « Je « suis cette fameuse Sibylle qu'Apollon voulut avoir pour interprète « de ses oracles, autrefois vierge éloquente, maintenant muette sous « ce marbre et condamnée à un silence éternel. Cependant, par la « faveur du dieu, toute morte que je suis, je jouis encore de la douce « société de Mercure et des nymphes mes compagnes. » En effet, près de cette sépulture, on voyait les statues de Mercure et des Nymphes entourant un bassin de marbre, où coulait l'eau d'une source voisine. (Pausanias, liv. X, ch. XII.)

2. Eusèbe croit que l'Érythréenne vivait, non pas au temps de la guerre de Troie, comme l'affirme Varron sur l'autorité d'Apollodore, mais sous le règne de Romulus.

3. Cette Sibylle se nommait, selon Suidas, Pitho ou la Persuasion. Suivant Eusèbe, elle s'appelait Ériphile.

4. Divers auteurs la nomment aussi Démophile ou Hérophile.

la foudre, le maître des dieux avait écrit ses lois. Et par une remarquable coïncidence, c'est la Sibylle Amalthée qui présente à Tarquin l'Ancien les fameux livres dans lesquels on lisait les destinées de Rome et du monde [1]. — La huitième, l'Hellespontine,

1. La Sibylle offrit à Tarquin un recueil de prophéties divisé en neuf livres, et lui en demanda trois cents pièces d'or. Ayant été marchandée, elle en brûla d'abord trois, puis trois autres, et le tyran fut forcé de payer la même somme pour sauver les trois livres restants. Le culte de la Sibylle était très-fervent de la part des Romains. Lactance rapporte, d'après Varron, qu'à Tibur on honorait la Sibylle à l'égal d'une déesse : *Tiburi cultam ut deam, juxta ripas amnis Anienis, cujus in gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur, tenens in manu librum.* (Lact., *de Fals. rel.,* lib. I, cap. VI.) Saint Justin, martyr, fait aussi la description du temple de la Sibylle. Ce culte fut ensuite transporté à Rome, et une statue de la Sibylle, trouvée près de la cascade de Tibur, fut consacrée au Capitole : *cujus sacra Senatus in Capitolium transtulit.* Les oracles sibyllins étaient conservés dans une caisse en pierre, placée dans un souterrain du temple de Jupiter Capitolin et confiés à la garde de deux *Duumvirs*. Les *Duumvirs* étaient honorés du sacerdoce. Les réponses qu'ils tiraient des livres sibyllins étaient considérées comme oracles, et le secret leur était imposé sous peine de mort. Au temps de Tarquin le Superbe, Attilius, un des *Duumvirs,* ayant laissé copier un des livres sibyllins par Petronius Sabinus, fut condamné au supplice des parricides, cousu dans un sac et jeté à la mer. L'an 388 de Rome, on porta à dix le nombre des prêtres, gardiens des oracles, et on leur donna le nom de *Décemvirs*. Les recueils vendus à Tarquin périrent dans l'incendie du Capitole qui eut lieu sous Sylla, l'an 671 de Rome, 83 ans avant Jésus-Christ. C'est alors que le sénat romain envoya des députés dans la Grande-Grèce, en Sicile, à Samos, à Érythrées et jusqu'en Afrique, pour recueillir de nouveaux oracles sibyllins, qui furent confiés désormais à quinze pontifes appelés *Quindécemvirs*. Cette institution se perpétua jusque vers la fin du IVe siècle. Le culte des Sibylles cessa complétement sous Théodose ; et Stilicon, sous l'empire d'Honorius, fit brûler ce qui restait des anciens oracles.

était née à Marpese, près la ville de Gergis, dans la Troade; Héraclide de Pont la dit contemporaine de Cyrus et de Solon. — La neuvième était Phrygienne et séjournait à Ancyre, où elle rendait ses oracles. — La dixième enfin résidait à Tibur, où elle était honorée à l'égal d'une divinité[1].

Une profonde obscurité entoure d'ailleurs l'origine et la date des vers sibyllins. Il ne reste des Sibylles grecques que des souvenirs, et ce qui surnage de leur poésie ne date guère que des Alexandrins. Quant aux oracles qui prononçaient sur l'avenir de Rome, deux fois détruits et deux fois remplacés, ce qui demeure aujourd'hui, tout en recélant sans doute quelques fragments des anciens recueils, est évidemment apocryphe. Le christianisme a ramassé les débris des vers sybillins, et sur ces ruines a construit à son tour[2]. Tantôt les sibyllistes sont des chrétiens orthodoxes, dont le zèle a souvent de beaucoup dépassé la science, et qui se sont évertués à démontrer que Dieu se serait révélé plus clairement aux Sibylles du paganisme qu'aux Prophètes de son peuple[3]; tantôt ce sont de prétendus apôtres, dont les tendances mosaïstes ou néo-platoniciennes sont évidentes; tantôt enfin ces hardis faussaires sont franchement hérétiques.

1. On la nommait Albunea. — L'imagination des artistes a en outre évoqué les noms d'Europée et d'Agrippa, qui portent à douze le nombre des Sibylles.

2. Les oracles sibyllins qui nous sont parvenus forment huit livres, écrits en vers grecs. On en a diverses éditions, 1545, 1555, etc.

3. La Sibylle de Perse, qui se prétend fille de Noé, parle du dé-

Quoi qu'il en soit, l'Église adopta les vers sibyllins, sans trop s'enquérir de leur provenance, mais parce qu'elle y trouva des armes populaires et faciles à manier contre ses adversaires. N'entend-on pas, dans ces prétendus oracles, la voix des générations nouvelles, qui, vaincues encore et ne pouvant briser leurs chaînes,

luge conformément au récit de la Bible, puis s'oublie jusqu'au point de se dire chrétienne :

Nos igitur sancta Christi de stirpe creati
Cœlesti, nomen retinemus proximitatis.

La Lybienne parle de la naissance de Jésus-Christ, raconte les miracles de sa vie comme si elle les avait vus :

Virgo hunc sancta dabit terris, gremioque fovebit.

La Sibylle de Delphes commence en prophète, s'élève presque ensuite au ton d'un évangéliste, puis redevient païenne et parle des bontés d'Apollon pour elle :

Quod fuerim Phœbo grata, ferens pretium.

La Cimmérienne dit de l'Incarnation :

Et cœlo veniens mortales induit artus.

L'Érythréenne voit le Sauveur, Fils de Dieu. La Cuméenne annonce la grandeur de Rome, puis ne voit rien au delà que la fin du monde. Ovide, au quatorzième livre de ses *Métamorphoses*, parle aussi des rapports de cette Sibylle avec Apollon. Le dieu lui avait accordé autant d'années d'existence que de grains de sable contenus dans sa main. Mais comme elle se montra ingrate, elle fut accablée de tout le poids de la vieillesse, et il ne resta plus d'elle que la voix. — L'Hellespontine parle de l'âge d'or qui doit renaître au siècle de Jésus-Christ. — La Phrygienne prédit l'Annonciation, la Nativité, la Passion, la Résurrection. Elle dit que Jésus-Christ fera voir à ses apôtres ses mains et ses pieds blessés. Elle voit aussi le Jugement dernier, et montre le Christ venant juger tous les hommes. — La Tiburtine enfin, après avoir proclamé Jésus-Christ, lance l'anathème contre Rome, et fait un hideux portrait de la ruine qui l'attend :

Nunc Deus æternus disperdet teque tuosque ;
Nec super ulla tui in terra monumenta manebunt.

confient à l'avenir les vengeances du passé ? Aussi les plus grands esprits, Tertullien, Arnobe, Lactance, saint Jérôme, saint Augustin, s'empressent de glorifier les Sibylles et d'invoquer leur témoignage. « La Sibylle d'Érythrées, dit saint Augustin, a prophétisé d'une manière « bien claire touchant Jésus-Christ. J'avais vu déjà une « traduction de cette prophétie, mais elle était très- « infidèle, lorsque Flavianus, proconsul, homme très- « savant, me montra l'original grec en vers acrostiches, dont chacun commence par une des lettres qui « composent ces quatre mots : Ἰησοῦς Χριστὸς, Θεοῦ Υἱὸς, « Σωτῆρ, *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur.* » Dès lors les Sibylles devinrent des personnages demi-païens, dont la légende traversa le moyen âge, et dont la voix se fit entendre presque à l'unisson de la voix des Prophètes [1]. Du XIVe au XVIe siècle, elles grandirent encore en popularité, l'art s'empara de leurs images, et la Renaissance, agitée de toutes les inquiétudes de l'esprit humain, se reconnut chaque jour davantage dans l'inspiration profondément libérale qui avait animé ces filles mystérieuses.

1. Dans le *Dies iræ,* les prophéties de la Sibylle sont rappelées au même titre que les prophéties de David :

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

II

La fresque de Raphaël couvre le mur qui encadre l'arcade de la première chapelle, à droite, en entrant dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Paix. C'est dans cet espace ingrat [1] que sont disposées les onze figures qui composent le tableau.

Au centre, c'est-à-dire au sommet de l'arc, à l'endroit où le champ offert à la peinture se limite et se rétrécit à l'excès, apparaît un ange, sous la forme d'un petit enfant nu, qui domine toute la composition et lui imprime le haut caractère de la spiritualité chrétienne. Cet enfant, aux ailes déployées, présente des traits remarquables de force et de beauté. Il est presque agenouillé, et de ses deux mains porte le flambeau de la foi. Sa tête, vue de face, s'incline vers la terre, et ses yeux, abaissés vers le spectateur, lui versent avec abondance les grâces du paradis.

De chaque côté de ce point central, on pourrait presque dire de cet axe, autour duquel se meut toute la composition, deux archanges sont assis, tournés en sens inverse et penchés vers les Sibylles auxquelles ils

1. Cet espace est un rectangle, dont la base est coupée par un arc de cercle.

apportent la parole de Dieu. Le mouvement est identique dans ces deux figures opposées l'une à l'autre. Les têtes sont également inclinées; les ailes se relèvent de la même manière, en dessinant des courbes qui se répondent et se balancent [1]; de part et d'autre, c'est la jambe droite qui se tend en avant, tandis que la jambe gauche se replie en arrière; les draperies sont analogues, elles enveloppent de mille plis harmonieux les corps dont elles accusent les contours élégants et ne découvrent des deux côtés que les avant-bras [2]. Le geste des bras seul diffère.

L'archange de droite porte les décrets que la Sibylle phrygienne aura mission d'annoncer au monde. Ces révélations sont écrites sur une table de marbre que l'envoyé du Très-Haut soutient à l'aide de la main droite, et sur laquelle il montre, de la main gauche, les mots suivants écrits en lettres grecques : *Le ciel entoure le vase de la terre* [3]. Aucune image ne donne une idée plus claire de ces créatures idéales, dont la religion a rempli les cieux, dont l'art et la poésie ont peuplé la terre. Combien d'ailleurs la tâche de l'artiste est plus difficile encore que celle du poëte. En faisant entrer de purs esprits dans le cercle de notre

1. Ces ailes vont se rejoindre au-dessus de la tête de l'ange qui occupe le milieu du tableau.

2. Ces draperies laissent voir en outre, dans l'un des deux archanges, l'extrémité du pied droit, dans l'autre, la cheville et le talon du pied gauche.

3. Cet archange est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau jaune.

humanité, la poésie ne fait appel qu'à l'imagination; elle l'excite, l'élève plus ou moins haut, et lui laisse la faculté de s'élancer librement dans le champ de l'infini. Il n'en est pas ainsi de la peinture, appelée à réaliser une fiction, à lui donner des formes sensibles, à l'enchaîner immobile et stable sous le regard de tous. En présence d'une telle responsabilité, les plus grands génies ont senti souvent leurs forces défaillir et leur inspiration disparaître. Si quelquefois ils ont entrevu les radieuses images des anges, elles ont passé devant eux comme de fugitives étincelles, pour rentrer aussitôt dans leur sphère mystérieuse. Or, nulle part la divine empreinte ne se montre avec plus d'évidence que dans l'archange qui s'entretient ici avec la vierge inspirée d'Ancyre. L'attitude cependant n'affiche aucune prétention à produire une impression surhumaine; elle est parfaitement simple, et le premier venu pourrait se placer ainsi, sans avoir l'ambition de s'élever au-dessus du niveau commun. Les artifices ordinaires, que nous retrouverons ailleurs, ont même été ici complétement abandonnés. Aucun souffle n'enlève les longs cheveux vers le ciel. Au contraire, ils retombent en masses épaisses et forment le fond sur lequel se détache le visage. Mais plus on regarde cette figure, plus l'extase se mêle à l'admiration. La tête n'est pas seulement belle, elle est rayonnante d'intelligence, lumineuse de divinité, elle est sublime. Le mystère qui nous fait tressaillir est dans ce regard, dans ces traits, que Raphaël lui-même n'a jamais peut-être reproduits avec

un semblable bonheur. Quand bien même les grandes ailes manqueraient à cette figure, nous n'aurions pas moins devant nous une puissance du ciel, dont le sens poétique et la valeur religieuse se montrent avec éclat.

Tandis que cet archange présente à la Sibylle phrygienne l'écriture révélée, l'autre, montrant du doigt le ciel, dicte à la Sibylle de Perse les oracles qu'elle écrit elle-même sur la table sacrée [1]. Cette figure est très-belle assurément; l'élégance du geste ne saurait être plus grande, les traits sont pleins d'éloquence, et les cheveux qui se dressent ajoutent à l'expression générale. Cependant la flamme immortelle brille encore avec plus de clarté sur la face du premier archange... ou plutôt il importe de ne pas isoler ces deux éléments d'un même tout. Il faut regarder dans leur ensemble ces trois figures, qui forment la clef de voûte de toute la composition. Il faut remarquer surtout l'heureux accord qui s'établit entre elles, et ne rien détacher de ce chœur, où chaque voix, tout en conservant son accent personnel, reste subordonnée cependant à l'harmonie générale. Toutes les parties de ce groupe symétrique se cadencent, s'équilibrent, se soutiennent, se complètent de telle façon, que chacune semble néces-

1. Ce second archange, placé de l'autre côté de l'ange central (à gauche du spectateur), est vêtu d'une longue tunique blanche. Il appuie sur son épaule et soutient de sa main gauche la table qu'il présente à la Sibylle. Sur cette table la Sibylle de Perse a écrit déjà : la *Résurrection des morts...*

saire à l'existence des autres. La même idée souveraine réside dans ces envoyés du Très-Haut. On dirait un même être en plusieurs personnes. La même pensée les anime, le même esprit les éclaire, la même volonté les domine. Ils annoncent, avec des paroles différentes, une vérité semblable, et les formes qu'ils revêtent sont homogènes sans être identiques. Cette création de l'art chrétien porte l'empreinte de toutes les séductions de la jeunesse, depuis la naïveté du premier âge jusqu'à l'épanouissement de l'adolescence; elle est à la fois multiple et une, et satisfait aux besoins de l'imagination aussi bien qu'aux exigences du goût le plus pur. L'ange, placé entre les deux archanges qui l'entourent et le protégent de leurs ailes puissantes, apparaît avec une grâce adorable; et de ce foyer béni, l'inspiration descend sur les Sibylles de Phrygie, de Cumes, de Perse et de Tibur [1].

La Sibylle phrygienne est appuyée au côté droit de l'arc, au sommet duquel sont les messagers célestes. Placée devant l'archange et comme lui tournée vers la droite, la jeune prophétesse regarde en arrière et lit, sur la table de marbre, la parole divine. Ce double mouvement, qui porte la tête d'un côté et le corps du côté opposé, est vif, spontané, parfaitement simple et aisé. Le visage, qui, dans son attitude naturelle, devrait être vu de profil à droite, se présente ainsi de

1. Il est inutile de dire qu'il y a un arbitraire infini dans les noms qu'on donne aux Sibylles. En suivant la version la plus accréditée, nous n'attachons aucune importance à ces dénominations.

trois quarts à gauche. Les plans en sont larges et solides, le regard est profond et triste, les traits sont réguliers et graves. Les cheveux, que couronne une draperie verte, s'arrondissent en simples bandeaux de chaque côté du front, découvrant complétement la tempe, l'oreille et la joue gauches. Le cou se tord, comme une tige vigoureuse et flexible, et rattache harmonieusement la tête au reste de la figure. Le corps, élégant et robuste, s'abandonne et semble ployer sous l'effort de la pensée. Le torse, reposant sur la voussure qui forme la base circulaire de cette partie de la fresque, s'affaisse légèrement sur lui-même. Le vêtement consiste en une ample tunique blanche et en un manteau rouge ramené par devant. La tunique descend jusqu'aux pieds et ne découvre que les bras. Le manteau couvre en outre le bras gauche et son avant-bras, de sorte que le bras droit seul est nu. Ce bras droit, en s'appuyant sur l'arc de la voûte, relève l'épaule jusqu'à la hauteur du menton. Quant au bras gauche, il pend naturellement le long du corps. La cuisse et la jambe droites suivent la courbe qui leur sert d'appui, le pied droit touchant par son extrémité à la base horizontale de la fresque. Le pied gauche, au contraire, se relève et se pose sur la gorge d'un vase votif, de sorte que la jambe et la cuisse gauches font entre elles, à la hauteur du genou, un angle presque droit. La force s'unit à la grâce pour concentrer sur cette vierge inspirée les dons réservés aux créatures élues de Dieu. L'austère beauté qui pare ses traits est voilée d'un dou-

loureux pressentiment. Son regard plonge avec tristesse dans les mystères de la Providence de Dieu. Nulle figure n'est plus exempte de recherche et d'affectation. C'est une conception véritablement épique. Le dessin en est facile et savant, et Raphaël se montre là, peintre chrétien par excellence, aussi voisin que possible de la grande antiquité. Quand on regarde ces draperies expressives, accusant, sous leurs plis sévères, des formes aussi pures, quand on considère ce style grandiose, et l'ineffaçable impression que laisse ce visage limpide et calme, on se représente volontiers quelque fragment de fresque échappé aux belles époques de l'art grec, et l'on est tenté de reconnaître la main d'un peintre qui aurait touché la main de Phidias.

La vieille Sibylle de Cumes, assise à côté de la Phrygienne, devrait nous regarder en face; mais la parole de l'archange la détourne aussi de sa position naturelle. S'appuyant de ses deux mains sur le siége qui la porte, elle se penche vers la gauche avec une ardente curiosité, et cherche à pénétrer la parole écrite sur la table mystérieuse. Dès lors la tête et le torse ne se montrent plus que de profil, tandis que la partie inférieure de la figure continue seule à être de face. Cette attitude est animée, saisissante, dramatique. L'âme de l'antique prophétesse est là tout entière, ardente, fière, passionnée. On oublie la décrépitude de l'extrême vieillesse pour n'être frappé que par la majesté des grands souvenirs. Combien

d'ailleurs ces traits couverts de rides sont beaux encore ! L'œil est plein d'éclat et de vivacité, le nez droit et régulier, la bouche délicate et fine. Les cheveux sont enveloppés dans la draperie jaune du manteau, qui couvre en outre le cou, la poitrine et le dos. Le reste du corps disparaît sous les plis flottants d'une longue tunique verte à reflets roses[1]. C'est bien là l'idéal de la vieille prêtresse, *longæva sacerdos*, dont parle le poëte[2]. Les siècles ne l'ont point épargnée; mais en l'accablant de tout le poids de la vieillesse, ils n'ont pu lui enlever ce quelque chose de divin dont Dieu marque au front ses élus. Ovide raconte que la Sibylle de Cumes vécut mille ans, et qu'ensuite il ne resta plus d'elle que la voix :

. . . . Nullique videnda
Voce tamen noscar, vocem mihi fata relinquent[3].

Cette poétique métamorphose ne signifie-t-elle pas que la vérité, malgré ses vicissitudes, ne saurait périr? Et la même idée n'est-elle pas clairement exprimée dans

1. Cette tunique, à manches attachées aux poignets, couvre les bras et ne laisse voir que les mains. Elle cache également les jambes et ne montre que l'extrémité des pieds. La jambe droite est ramenée derrière la jambe gauche, et le pied droit pose sur un vase votif, semblable à celui qui soutient le pied gauche de la Sibylle de Phrygie.

2. Virgile, *Én.*, t. VI.

3. La Cuméenne avait déjà vécu sept cents ans quand Énée la consulta, et il lui restait encore trois cents années à vivre. On a dit également que si la poésie avait donné mille ans d'existence à la Sibylle de Cumes, c'est parce qu'elle avait prédit les destinées de Rome pendant mille ans.

la figure peinte par Raphaël? La forme qui enveloppe la vérité s'use et se transforme, elle est passagère, soumise aux vicissitudes du temps et aux ravages de la mort, la vérité abstraite est immuable. La flamme immortelle qui rayonne au front de la jeune Phrygienne brille également à travers les rides de la Cuméenne[1].

Entre les Sibylles de Phrygie et de Cumes un ange est debout, les bras appuyés sur une table de marbre posée verticalement devant lui. Il est impossible de concevoir un interprète plus éloquent des promesses de l'avenir, et mieux fait pour rappeler avec un charme infini la douce prophétie du poëte :

> Jam nova progenies cœlo demittitur alto [2].

C'est là un de ces enfants merveilleux, doués d'une puissance extraordinaire, qui naissaient spontanément sous la main de Raphaël, comme autrefois les fleurs sous les pas des dieux.

Au-dessus de la Cuméenne, un autre messager divin descend des hauteurs de l'empyrée. Il déroule un parchemin sur lequel on lit ces mots : *J'arriverai et je ressusciterai,* qui rappellent la prédiction attribuée à la Sibylle de Cumes relativement à la résurrection du Christ et à la résurrection des morts. Au point de vue

1. On voit, parmi les dessins du cabinet de l'archiduc Charles à Vienne, un très-beau dessin à la sanguine de cette figure.

2. Sur la table de marbre on lit en effet cette parole de la quatrième églogue : « Déjà une nouvelle génération... »

général de la composition, cet archange, placé à l'angle supérieur du tableau, remplit avec beaucoup d'art le vide que la disposition graduée des personnages laisse dans cette partie de la fresque, à l'endroit où le cadre atteint sa plus grande hauteur. Considérée en elle-même, cette figure est en outre admirable. Le corps, dans sa position horizontale, fend l'air avec autant d'aisance que de rapidité. Les draperies sont vives et légères. Le geste des bras est plein de dignité. La tête, enfin, en se retournant vers la gauche, laisse voir des traits dont la jeunesse et la grave beauté sont dignes assurément des cieux [1].

Dans toute cette première partie de la fresque [2], Raphaël s'est élevé à des hauteurs où l'admiration seule peut le suivre, mais où la critique ne saurait l'atteindre. Nulle part il ne serre de plus près les grands modèles de l'antiquité, tout en conservant son accent personnel, tout en prodiguant ses dons les plus exquis. Chacune des figures dont nous venons de parler se grave à jamais dans la mémoire et demeure comme un type immortel. De plus l'exécution est digne en tout de la

1. On voit, dans la collection de S. A. R. Monseigneur le duc d'Aumale, une belle étude de cet archange. Ce dessin provient de la collection de M. Reiset. — Un dessin analogue se trouve dans la collection Albertine, à Vienne. Il est exécuté à la sanguine et fait d'après le nu. On remarque, au bas, le bras parfaitement étudié, dont la main déroule, dans la fresque, le parchemin sur lequel sont écrits les oracles. A côté est une étude de la draperie qui doit envelopper le céleste messager. Ce dessin a passé successivement par les collections d'Argenville, de Julien de Parme et du prince de Ligne.

2. Toute la partie qui se trouve à la droite du spectateur.

pensée. Le dessin est serré sans roideur, rigoureux sans sécheresse, savant sans pédanterie. La couleur est austère : une succession d'accords sans éclat, mais d'une mélodie divine, produit une harmonie puissante; le modelé est solide; la lumière et les ombres sont habilement distribuées; partout le pinceau se montre souple, brillant, agile, exempt d'hésitation, docile et fidèle à l'inspiration du peintre. La main même du Sanzio est ici manifeste, et nul doute n'est possible sur l'authenticité de cette portion du tableau.

Dans la partie gauche, au contraire, il est aisé de reconnaître la trace de l'élève chargé d'interpréter la pensée du maître. De ce côté, la Sibylle de Perse est assise, écrivant sur la tablette que tient l'archange. Tandis que le corps est tourné vers la gauche, la tête se porte en arrière et se montre de profil à droite. C'est le bras gauche qui soutient l'effort de ce mouvement. Ce bras, appuyé sur le cintre de la voûte, est caché par le manteau qui part de l'épaule pour couvrir les membres inférieurs. Quant au bras droit, que la tunique découvre presque complétement, il se tend de manière à atteindre jusqu'à l'archange révélateur[1]. Raphaël semble avoir encore pris part à l'exécution de cette figure. Le geste est superbe. Le mouvement général, bien que moins simple que celui des Sibylles

1. Une très-belle étude de ce bras et de l'archange vers lequel il se tend, se trouve encore à Vienne. Ce dessin montre avec évidence que c'est une femme qui servait de modèle au Sanzio pour dessiner ses archanges.

de Phrygie et de Cumes, ne manque ni d'indépendance ni de grandeur. Le galbe du visage est pur; les lignes du profil sont empreintes de finesse et de fermeté. La coiffure est charmante aussi. A part le bandeau virginal qui encadre le front, les cheveux sont enveloppés dans une draperie formant une sorte de turban. Ce détail, toutefois, n'est pas suffisant pour autoriser à croire que Raphaël ait voulu donner à sa Sibylle une allure orientale : cette belle prêtresse d'Apollon appartient réellement, par le costume comme par l'expression, à la tradition classique. Peut-être pourrait-on remarquer déjà moins de verve dans l'exécution, plus de recherche dans certaines parties, moins de spontanéité dans le pinceau. Les draperies paraissent moins savantes, et bien qu'on y reconnaisse toujours le dessin d'un maître, elles montrent en certains endroits une apparence de roideur sous laquelle la nature tend à s'immobiliser et peut-être à se dérober.

Près de la Sibylle persique, un ange encore est debout, le coude droit appuyé sur une table placée verticalement. Sa tête, qui repose sur sa main droite, se lève vers un dernier archange déroulant devant la Sibylle de Tibur les prophéties qu'elle doit annoncer. L'ange n'a plus la grandeur imposante qui nous attirait tout à l'heure, et que Raphaël lui aurait sans doute imprimée s'il l'avait peint de sa propre main. C'est un bel enfant, mais que rien n'élève, comme type et comme expression, au-dessus de la terre. Malgré le regard qu'il porte vers le ciel, il n'appartient pas

à la race divine sur laquelle Dieu se plaît à répandre les rayons de sa gloire.

Dans l'archange, qui occupe la partie supérieure de ce côté de la fresque, on saisit davantage l'originalité du maître. Le geste est plein d'aisance; le visage est d'une grande poésie; les draperies enfin sont d'une largeur d'exécution qui atteste l'étude et la préoccupation constantes des beaux modèles de l'antiquité.

Quant à la Sibylle tiburtine, elle est assise presque de face, la tête et le bras droit levés vers l'archange, des mains duquel elle reçoit l'Écriture[1]. C'est dans cette dernière figure de Sibylle surtout qu'il me semble impossible de reconnaître Raphaël. Et je ne parle pas seulement de la main du maître, des qualités exquises de son pinceau, mais de son esprit, des traits les plus caractéristiques de son génie. La tête est massive, les traits sont épais, insignifiants, les cheveux arrangés sans grâce, les membres lourds, les draperies compliquées[2]. Il est certain cependant que cette figure a été dessinée par le Sanzio, mais il est plus évident encore qu'elle a été dénaturée par son interprète. Que n'avons-nous au moins le carton complet du tableau, nous pourrions juger alors de la pensée primitive! Cette Sibylle, telle qu'elle se montre à nous dans la fresque,

1. De la main gauche, elle soutient un livre qui pose sur le genou gauche. Ce genou est plus élevé que l'autre, le pied droit touchant à la base horizontale de la fresque, tandis que le pied gauche s'appuie sur une urne renversée.

2. La tunique et le manteau découvrent seulement le bras droit levé vers l'archange, et les deux pieds.

n'est pas de la même race que ses trois compagnes, sur lesquelles nous avons avec tant de bonheur arrêté notre admiration. Comme l'histoire nomme Timoteo Viti comme ayant travaillé à cette peinture, il paraît probable que Raphaël, après avoir exécuté lui-même la partie droite, a abandonné tout ou partie de la gauche à son élève. Ou mieux encore, comme il est plus naturel d'admettre que le travail de la fresque a été conduit de gauche à droite, on doit penser que le maître, peu satisfait des premières figures peintes d'après ses cartons, n'aura plus voulu s'en rapporter qu'à lui-même pour traduire sa pensée. Il y a une telle inégalité entre la valeur relative des deux parties de ce tableau, qu'on peut avec assurance affirmer le maître d'un côté, et de l'autre le disciple. A droite, tout rappelle les mâles beautés de l'art antique au temps de son indépendance. La pensée est élevée sans effort, le style est grandiose, l'exécution magistrale, le pinceau complétement libre, la couleur chaude et vigoureuse, le soin ne nuit pas à l'ampleur, et l'effet général est d'une grande puissance. Ne retrouve-t-on pas, dans les Sibylles de Phrygie et de Cumes, quelque chose de la simplicité, de la vie sévère et forte, de l'idéal dans la réalité, de la souplesse et de l'élégance, de la puissance et de la majesté des œuvres grecques? N'y reconnaît-on pas les perfections dont Raphaël eut le pressentiment, mais qui restèrent voilées à ses successeurs dès qu'ils furent livrés à eux-mêmes et aux seules leçons qu'ils recevaient de

l'antiquité romaine? Dans la Sibylle tiburtine, au contraire, le sentiment du grand s'efface derrière les qualités moyennes et les subtilités inanimées des époques de décadence. On ne retrouve plus rien de l'énergie des jeunes années du XVI[e] siècle. Tout pâlit et décline à tel point, qu'on arrive presque à la négation des principes constamment proclamés par Raphaël, et qu'on entrevoit déjà le déclin du grand siècle. La beauté se dérobe sous la main de Timoteo Viti et est remplacée par des formes indécises, pleines d'enflure et de mollesse ; les draperies deviennent emphatiques; on oublie la sévérité des lignes grecques et même la rigidité de la tradition romaine, pour ne se souvenir que de l'esthétique dégénérée de l'école d'Alexandrie. Grâce aux conquêtes modernes, les plus humbles d'entre nous connaissent l'art grec dans quelques-unes de ses manifestations éclatantes. En nous inclinant devant les chefs-d'œuvre qu'ignora Raphaël, sachons reconnaître le pressentiment qu'il en eut; distinguons surtout le génie, qui devina ce qu'il ne vit pas, du talent, qui s'en tint à l'interprétation des modèles imparfaits par lesquels l'antiquité s'était si incomplétement révélée à la Renaissance.

Quoi qu'il en soit, tâchons d'oublier les défaillances partielles, et après avoir étudié isolément chacune des figures de cette fresque, jetons sur l'œuvre entière un regard d'ensemble. Nulle part Raphaël ne s'est montré plus grand maître dans l'art de composer un tableau, nulle part il n'a groupé ses personnages avec un senti-

ment plus juste. Il a tiré un si admirable parti de l'espace bizarre et ingrat offert à son pinceau, qu'il eût été presque regrettable de voir cet espace s'agrandir et se régulariser. Partout il y a de l'air, et nulle part du vide. Tout s'enchaîne et se lie, sans se heurter ni se nuire. On ne saurait pousser plus loin le culte de la symétrie, et sous ce rapport aucun peintre primitif n'est plus rigoureux. Mais en même temps on ne peut rêver des lignes plus variées, plus mélodieuses, d'une suavité plus parfaite, d'une harmonie plus divine. Voyez avec quelle mesure tout s'équilibre et se balance de chaque côté du centre, à droite et à gauche de l'ange porteur du flambeau de la Grâce. D'abord les deux archanges opposés l'un à l'autre au sommet de la courbe. Puis les Sibylles de Phrygie et de Perse, adossées à l'arc comme deux tangentes dont le prolongement formerait les deux côtés d'un triangle régulier au milieu duquel serait encadré le groupe central de l'ange et des deux archanges. Ensuite les deux anges debout l'un et l'autre et appuyés sur des supports identiques. Plus loin les Sibylles de Cumes et de Tibur, qui remplissent la base horizontale et donnent à l'édifice une solidité parfaite. Enfin les deux archanges suspendus aux angles supérieurs, s'envolant en sens inverse, prêts tous deux à quitter le champ du tableau qu'ils traversent comme de lumineux météores. Réduit à ses axes, ce merveilleux ensemble a quelque chose de l'inflexibilité d'une figure géométrique; tout s'y enchaîne et s'y commande comme dans une équation dont les termes

sont homogènes. Or le problème ainsi posé, la solution qui en sort aussitôt, c'est la beauté réalisée sous sa forme la plus achevée. C'est ainsi que dans le corps humain tout est rigoureusement symétrique et infiniment varié. L'art, comme la science, obéit à des lois. Les peintres primitifs, enchaînés à ces règles austères, demeurèrent immobiles, mais toujours imposants, charmants quelquefois, touchants à coup sûr sous l'inflexibilité de leur foi ; les maîtres de la grande Renaissance, et Raphaël par-dessus tous, respectèrent aussi ces principes, tout en dissimulant leur rigidité sous l'élévation d'un style inconnu aux âges précédents ; les peintres de la décadence enfin, pour avoir rejeté ces freins salutaires, tombèrent aussitôt dans la confusion[1].

1. Il ne reste malheureusement aucun des dessins d'ensemble que Raphaël dut exécuter en vue de cette fresque. Les quelques fragments que nous avons signalés pages 345, 346 et 347 sont les seuls qui nous permettent aujourd'hui de suivre les traces premières de la pensée du maître. — Richardson affirme cependant, dans son *Traité de peinture,* qu'il possédait le dessin original des Sibylles. Mais ce dessin, qui est actuellement à Oxford, dans *Christ Curch College,* n'est vraisemblablement qu'une copie. Il est lavé et rehaussé de blanc, et a été tellement retouché à différentes époques qu'il est méconnaissable. — On cite également, dans la collection royale de Stockholm, un autre dessin également lavé, mais qui diffère de la fresque dans quelques parties importantes, notamment dans la plus vieille des Sibylles. Ce dessin, dans lequel on ne reconnaît pas la main de Raphaël, pourrait bien être une copie faite par Timoteo Viti d'après une des premières pensées du Sanzio. — Enfin le père Resta prétend, dans une lettre adressée à F. N. Gabburi, avoir acquis à Nuremberg la moitié de la composition originale des Sibylles, et avoir trouvé l'autre moitié à Messine. Mais le père Resta s'est bien des fois trompé dans ses appréciations, et nous nous

III

Chose étrange! autant, dans l'antiquité, les écrivains qui ont parlé des Sibylles sont nombreux et précis, autant les monuments capables d'appuyer le témoignage des textes sont rares et indéterminés. Vainement on en chercherait parmi les œuvres grecques de haut style. On découvre bien çà et là, à travers la foule des marbres d'époque romaine, quelques statues de femmes drapées, auxquelles on a donné le nom de ces prophétesses[1]; mais rien ne justifie les hypothèses fondées sur de telles preuves. La seule image authentique qu'on puisse citer peut-être se trouve sur une médaille de Gergis[2], où l'on voit une tête aux traits vifs et durs, au regard exalté, aux cheveux noués sèchement autour de la tête, avec le mot *Sibull* écrit au bas. Or, une pareille image était insuffisante pour inspirer le Sanzio. Donc si l'on veut chercher la trace de l'antiquité dans la fresque de *Santa Maria della Pace*, ce n'est pas avec des figures de même ordre et de

réunissons à M. Passavant pour lui laisser la responsabilité de son opinion. (*Lettere Pittoriche*, t. II, p. 112.)

1. Montfaucon a reproduit plusieurs de ces figures. Les unes sont complétement enveloppées dans leur *peplus ;* d'autres lèvent un bras vers le ciel; mais suffit-il, pour être inspiré, d'avoir les yeux ou les bras levés vers le ciel?

2. Dans la petite Phrygie.

même nature qu'il est possible de tenter la comparaison. C'est aux grandes traditions de l'art grec qu'il faut se reporter, et en se plaçant à ce point de vue général, on peut affirmer, nous l'avons vu, qu'aucune peinture de la Renaissance n'est plus digne d'être rapprochée des chefs-d'œuvre classiques les mieux consacrés par l'admiration des siècles.

Mais si les Sibylles n'ont pas laissé de trace dans l'art du paganisme, l'art chrétien s'en est emparé et en a fait l'objet de ses constantes préoccupations.

Au déclin de l'antiquité, quand l'art, comme la civilisation païenne, semblait sur le point de s'anéantir au sein du christianisme, on voit la Sibylle apparaître déjà dans un manuscrit de Virgile, illustré sans doute à l'ombre d'un cloître [1]. Il semble que le pinceau ignorant de quelque moine ait retrouvé de la chaleur et presque de l'inspiration pour peindre la prophétesse armée du rameau d'or, ici dévoilant à Énée les secrets de l'avenir [2], là introduisant ce héros aux enfers [3], puis le guidant à travers les épreuves de son mystérieux voyage [4]. Toutes les peintures de ce précieux manuscrit trahissent un art dont la décadence est voisine de

1. Ce manuscrit de Virgile est à la Bibliothèque du Vatican, et porte le n° 3225. Nous en avons parlé déjà à la page 35 de notre Introduction.

2. Voir la miniature de la feuille XLV.

3. Voir la miniature de la feuille XLVIII.

4. Voir notamment la miniature de la feuille LVII. — Dans le Virgile du IX[e] siècle (également au Vatican, sous le n° 3867), la figure de la Sibylle ne se retrouve plus.

la barbarie. Les principes élémentaires du dessin semblent depuis longtemps oubliés. La perspective aérienne est absolument nulle, et c'est ainsi qu'un enfant exprimerait sa pensée. Cependant on découvre çà et là des lumières qui brillent encore au milieu de l'obscurité générale, et qui permettent d'affirmer que la trace de la beauté antique, quoique très-effacée, n'est pas perdue sans retour.

En effet, ces mêmes clartés, qui répandent de pâles lueurs sur le commencement du moyen âge, on les retrouve à l'aurore de la Renaissance, comme les premiers feux d'un beau jour. Dante, conduit par Virgile, ne pouvait oublier les Sibylles :

Così al vento nelle foglie lievi
Si perdea la sentenza di Sibilla [1].

Guidés par Dante, les maîtres, depuis la fin du XIIIe siècle jusqu'au commencement du XVIe, ont également payé leur tribut aux antiques prophétesses. Partout on retrouve les Sibylles en compagnie des prophètes du vrai Dieu, et la gravure italienne a consacré ses premiers efforts à populariser leurs images. Les treize Sibylles de Baccio Baldini sont les images fidèles des tendances de l'art florentin vers le milieu du XVe siècle [2]. Elles montrent cette beauté, non pas ache-

1. *Paradiso*, canto XXXIII, v. 65.

2. Les douze Sibylles de Baldini sont : *la Cumana, l'Europa, l'Agrippa, la Frigia, la Tiburtina, l'Elispontica, l'Eritea, la Samia, la Persicha, la Libica, la Delficha, la Chimicha.* Parmi

vée sans doute, mais en voie de formation, bien éloignée encore de la beauté classique, et dont on trouve l'équivalent dans la plupart des poésies de cette époque :

Non vidi mai fanciulla tanto onesta,
Ne tanto saviamente rilevata [1].

Il faut regarder avec plus d'intérêt encore les charmantes petites Sibylles entourant de leurs devises prophétiques la fresque du Calvaire, au couvent de Saint-Marc, à Florence; emblèmes touchants de l'inspiration mystique, qu'il est bon d'opposer à l'étude un peu sèche de la nature, dont les planches de Baldini montrent les traces immédiates. Certes, dans les peintures de Beato Angelico, pas plus que dans les gravures de Baccio, rien ne présage avec évidence les grandes aspirations qui feront la gloire des règnes de Jules II et de Léon X. Cependant ces œuvres naïves et charmantes sont considérables déjà, et contiennent les germes d'où sortiront un jour les fleurs les plus exquises [2].

Mais si les Sibylles de *la Pace* s'éloignent égale-

ces figures, il en est une surtout qui rappelle le dessin de Sandro Botticelli, c'est *l'Agrippa*.

1. Ces vers sont tirés de la Nencia da Barberino, de Laurent de Médicis.

2. On regardera aussi avec intérêt, parmi les plus belles images de Sibylles antérieures au XVI[e] siècle, les petites figures, si bien drapées, qui portent les devises de la Rédemption, dans le Bréviaire de Mathias Corvin. Ce beau manuscrit est au Vatican et porte la date de 1492.

ment du mysticisme monacal de la première moitié du xve siècle et du naturalisme qui marqua les efforts de l'art entre 1450 et 1500, relèvent-elles plus directement des écoles qui furent le berceau même de Raphaël? Il suffit, pour répondre *non*, de regarder la fresque de Pietro Vannucci dans la salle du *Cambio*, à Pérouse, et celles de Pinturicchio, à Sainte-Marie-du-Peuple, à Saint-Onufre et à Saint-Pierre-in-Montorio, à Rome.

Pérugin peignit ses Sibylles en 1500 ou 1501 [1]. Raphaël, qui étudiait alors à l'école de Pérouse, avait dix-sept ou dix-huit ans, et devait suivre avec ardeur de si remarquables travaux. La fresque de Vannucci est encore entièrement conçue sous l'influence des anciennes traditions. Dans le ciel paraît Dieu le Père, entouré d'archanges et de chérubins, et la terre s'épanouit sous le regard de son Créateur. Une vallée fraîche et calme s'étend entre deux vertes collines, sur lesquelles fleurissent quelques arbres rares et grêles. Point de mystères, point d'ombres dans ce paysage, l'âme de la nature s'y montre en pleine lumière. De chaque côté du premier plan, les Sibylles et les prophètes forment deux groupes distincts, sur lesquels l'Éternel répand également ses bénédictions,

1. Pietro Perugino était né en 1446, à Città della Pieve, de Cristoforo Vannucci. Après avoir travaillé à Pérouse de 1475 à 1480, il séjourna à Rome de 1480 à 1495. Pendant ces quinze années, il fit plusieurs voyages : à Florence (1482), à Pérouse (1483), à Fano (1488). Il vint ensuite s'établir à Pérouse, commença, en 1500, à peindre les fresques du *Cambio*, et mourut en 1524, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

deux chœurs, qui laissent entre eux un espace vide à travers lequel on aperçoit, à l'horizon, la campagne ombrienne. A droite sont l'Érythréenne, la Persique, la Cuméenne, la Libyque, la Tiburtine et la Delphique [1]. A gauche sont Isaïe, Moïse, Daniel, David, Jérémie et Salomon. Tous ces personnages sont debout, d'une noblesse et d'une élégance incontestables. Mais s'ils font naître l'idée des prophètes et des Sibylles, c'est uniquement parce que le peintre a pris soin d'écrire leur nom au bas de chacun d'eux et d'enrouler autour de leurs corps des légendes qui rappellent leurs prophéties. Enlevons à ces Sibylles leurs devises et leurs noms, aussitôt elles redeviendront ce qu'elles sont en effet, des vierges chrétiennes par excellence, douces dans leur piété, ferventes dans leur foi. Donnons par exemple un lis à la Sibylle de Perse, et, avec son voile

1. L'Érythréenne se présente la première, au milieu du tableau, tournée de profil, à gauche, vers les prophètes. Elle est jeune, blonde, svelte, avec un léger voile enroulé et flottant autour de ses cheveux. Elle porte une devise, sur laquelle on lit : *Omnia verbo ejus...* — La Cuméenne annonce cette parole : *Resurrectionem mortuorum*. Elle n'est pas vieille. Loin de là, c'est une femme jeune et belle. Elle est vue de trois quarts à gauche, avec des rangées de perles de corail, circulant à travers ses cheveux bruns, qu'enveloppe en partie un voile transparent. — Entre cès deux premières Sibylles, la Persique apparaît revêtue de l'habit des religieuses de Sainte-Claire; les cheveux, le front, le cou et la gorge disparaissent sous le voile claustral. Elle porte avec elle le seul mot : *Fluet...* — La Tiburtine est la troisième sur le premier plan. C'est une jeune fille, avec les bandeaux et le voile des vierges. Elle est vue presque de face, avec ces mots : *Panibus simul quinque*. — Entre la Cuméenne et la Tiburtine, la Libyque paraît sur le second plan. Vue de face et regardant le spectateur, elle est très-élégamment coiffée d'un

de religieuse, elle représentera beaucoup mieux une sainte Catherine de Sienne. Plaçons un instrument de musique dans les mains de la Sibylle de Cumes, et cette femme, dans tout l'éclat de sa beauté, fournira une image sur laquelle l'idéal religieux pourra mettre, sans crainte de s'égarer, le nom de sainte Cécile. Enfin couronnons d'auréoles les Sibylles d'Érythrées, de Tibur, de Libye et de Delphes, et nous aurons sous les yeux quelques-unes de ces jeunes et héroïques martyres, telles que l'art religieux et mystique se plaisait à les concevoir à la fin du XV[e] siècle. Ce qui manque aux figures de Pérugin, c'est le sentiment de leur origine, c'est la conscience de la grandeur antique. Elles n'ont aucune des qualités générales dont l'art classique marquait ses créations. Ce sont des jeunes filles, exclusivement chrétiennes, d'une beauté naïve et très-per-

petit chapeau orné de trois aigrettes. Du côté opposé, le prophète Daniel est coiffé d'une manière à peu près semblable. Le mot *Florescat...* se lit sur la banderole qui entoure la Sibylle de Libye. — La Delphique enfin, assez semblable aux précédentes et portant ces mots : *Vivificabis mortuos...* termine la fresque et disparaît en partie hors du champ du tableau. Toutes ces figures sont vêtues de la même manière, sauf la Sibylle de Perse, qui porte l'habit religieux. Toutes portent une tunique à manches, bordée de fines broderies, découvrant le cou au moyen d'une échancrure carrée, couvrant les bras, et descendant jusqu'à la cheville, laissant voir seulement les pieds, très-bien chaussés de sandales attachées par de nombreux lacets. Par-dessus ces tuniques est jeté le manteau qui dégage le torse et se drape avec goût, bien qu'avec un peu de sécheresse, sur la partie inférieure du corps. Cette fresque est la plus belle parmi celles qui décorent le *Cambio*, et l'on en a fait quelquefois honneur à l'*Ingegno*, qui, au dire de Vasari, aida Pérugin dans cet important travail.

sonnelle, toutes de la même famille. Sans doute elles sont très-attachantes; mais on peut presque dire que lorsqu'on en connaît une, on les connaît toutes. En outre, conçues d'après un type unique, les liens pittoresques qui les attachent les unes aux autres sont faibles et superficiels. Elles ne se sont pas mutuellement nécessaires, et l'une d'elles pourrait disparaître sans manquer beaucoup aux autres; elle causerait simplement un vide que toute autre figure du même peintre pourrait indifféremment combler. Ce n'est donc pas chez Pérugin que Raphaël a pu puiser les éléments des grandes qualités qui s'imposent à l'admiration dans la fresque de Sainte-Marie-de-la-Paix. — Plus vainement encore on les chercherait dans Pinturicchio, qui semble avoir voué aux Sibylles un culte de prédilection.

A la voûte du chœur de Sainte-Marie-du-Peuple, au milieu d'un des ensembles décoratifs les plus beaux de l'époque, Pinturicchio [1] a représenté les Sibylles cimmérienne, d'Érythrées, de Perse et de Delphes, formant, avec les Évangélistes, une circonférence, au centre de laquelle Jésus-Christ couronne la vierge Marie [2]. A Saint-Onufre, il a peint les douze Sibylles,

1. Bernardino Pinturicchio était né à Pérouse en 1454, de Benedetto di Biagio. Il fut, dit-on, élève de Niccolò Alunno, et devint le collaborateur de Pérugin. La première date certaine de ses ouvrages est de 1492; il avait alors trente-huit ans.

2. Les Sibylles de l'église *Santa-Maria-del-Popolo*, entourées de cartels rappelant leurs prédictions, se détachent sur des fonds d'or. Elles sont assises et presque couchées dans des segments de cercle. — La Sibylle cimmérienne est habillée d'une tunique bleue, à

groupées six par six de chaque côté de l'abside. Enfin à Saint-Pierre-in-Montorio, il les a reproduites encore, et cette fois dans des cadres assez semblables à celui qu'on devait plus tard imposer à Raphaël[1]. Or, dans toutes ces fresques, on notera des figures dessinées avec beaucoup de talent et de soin[2], des têtes charmantes; mais on remarquera en même temps que la composition est à peu près nulle, qu'il n'y a là rien de plastique, rien qui fasse pressentir encore les doctrines fécondes que le Sanzio allait bientôt mettre en lumière. Pour Pinturicchio, les Sibylles ne sont que de simples motifs de décoration. Soit qu'il les isole, soit qu'il les réunisse, elles n'en sont pas moins indépendantes les unes des autres; il a beau les charger de devises obscures et d'emblèmes plus obscurs encore, il ne parvient pas à évoquer le souvenir de ces filles in-

manches blanches, et d'un manteau rouge. Sa tête et ses yeux sont levés vers le ciel. — La Sibylle d'Érythrées a les yeux abaissés vers la terre. Elle est vêtue d'une longue robe blanche et jaune très-bien drapée. Ses cheveux sont enroulés dans un léger voile. — La Sibylle de Perse est absorbée dans la lecture du livre sibyllique placé devant elle. Sa robe est bleue. — La Sibylle de Delphes enfin, pardessus une tunique jaune, porte un grand manteau bleu qui enveloppe les jambes et les cuisses. Elle est accoudée sur de gros livres, et abaisse ses yeux vers le spectateur.

1. Les Sibylles de Saint-Pierre *in Montorio* sont groupées deux par deux de chaque côté des arcs qui commandent la deuxième et la troisième chapelle, à droite en entrant dans la nef de l'église. Elles sont ainsi au nombre de huit. Sur plusieurs d'entre elles sont assis de petits génies. Toutes sont jeunes, excepté la Cuméenne, qui a ses cheveux enveloppés dans une sorte de turban.

2. Dans les Sibylles peintes à *Sant' Onofrio* notamment, les pieds nus sont étudiés d'une manière remarquable.

spirées qui s'imposaient à la foi des Grecs et des Romains. La grâce naïve dont toutes ces figures portent indistinctement l'empreinte est commune à la plupart des productions de l'école ombrienne. Donc de pareilles œuvres, quelque estimables qu'elles soient, n'ont rien qui rattache l'art chrétien aux grandes traditions de l'art classique, rien par conséquent qui puisse servir de base au monument élevé par Raphaël à la gloire commune de la Renaissance et de l'antiquité.

On a dit quelquefois que les Sibylles de *la Pace* rappelaient celles d'Andrea di Luigi dans la basilique de Saint-François. Mais quelque étroites que soient les affinités qui rapprochent l'*Ingegno* de l'Urbinate, une pareille assertion est sans valeur pour quiconque connaît Rome et Assise[1]. D'un autre côté, lorsqu'en présence de la fresque de Raphaël, on cherche à se rappeler les plus belles œuvres inspirées alors par les Sibylles, il est impossible de ne pas songer aussi à l'admirable figure que Balthazar Peruzzi a laissée à Sienne dans la petite église de *Fonte-Giusto*. C'est à la

1. Rumohr a même prétendu, et son opinion a souvent prévalu, que les Sibylles d'Assise étaient, non pas de l'Ingegno, mais de Adone Doni, contemporain de Vasari, travaillant encore en 1580 dans le goût des imitateurs de Michel-Ange. Mais on abuse trop souvent des erreurs commises par Vasari pour refaire une histoire des peintres entièrement nouvelle. On se sert trop volontiers des preuves écrites, pour affirmer, sans se préoccuper assez de l'œuvre elle-même, que cette œuvre n'est pas de tel maître, comme on l'a cru jusqu'alors, mais qu'elle est de tel autre. On oublie qu'il faut avant tout juger la peinture par l'esprit qu'elle porte en elle et par le sentiment qu'elle inspire.

vérité un tableau anecdotique plutôt que l'expression abstraite d'une idée générale. La Sibylle montre à Octave la Vierge et l'Enfant. La jeune prophétesse est on ne peut mieux dans la donnée de l'antique. La tête est belle. Le dessin des bras et des mains est superbe. Le geste est d'une grande énergie. Le mouvement général est spontané, dramatique autant que possible. Malheureusement l'artiste siennois n'a pu se tenir longtemps à ce niveau, et la chute a été d'autant plus douloureuse qu'il était d'abord monté plus haut. La Vierge est insignifiante, et l'empereur est ridicule. Je ne parle pas des comparses qui accompagnent la Sibylle et Octave. Rien donc encore de commun entre cette Sibylle et la Sibylle de Raphaël.

Enfin, quand on parle des Sibylles, la pensée se porte aussitôt vers les fresques de Michel-Ange. L'œuvre du Sanzio a-t-elle à reculer devant ce redoutable parallèle? Nullement. Et cependant j'aurais voulu écarter de cette étude de vaines comparaisons entre des génies absolument dissemblables et également grands. Mais depuis Vasari on a tant répété, on répète tant encore aujourd'hui, que les Sibylles de Raphaël doivent leur existence aux Sibylles du Buonarotti, qu'il est impossible de ne pas combattre sans cesse une pareille erreur.

IV

Le 30 mars 1511, un grand événement s'était produit à Rome. Sur l'ordre de Jules II, Michel-Ange avait dégagé de ses échafaudages la première moitié du plafond de la chapelle Sixtine. Vingt mois après, le 1er novembre, jour de la Toussaint de l'année 1512, le pape avait tenu chapelle sous la voûte entièrement découverte. Rome entière avait donc été par deux fois stupéfaite et comme enchaînée en présence des traits de grandeur et d'audace dont l'art n'avait jamais offert un pareil exemple. Les pendentifs de la Sixtine firent-ils oublier alors les fresques du Vatican[1]? Assurément non. Mais l'admiration se partagea entre le Sanzio et le Buonarotti. Ils eurent l'un et l'autre leurs apologistes et leurs détracteurs. On conçoit d'ailleurs aisément la vivacité des passions qui durent s'agiter au sein d'une société qui voyait naître simultanément des œuvres aussi extraordinaires. Mais ce qui est plus difficile à comprendre, c'est que, après plus de trois siècles et demi, les deux camps continuent d'exister avec les mêmes impatiences et les mêmes ardeurs imprudentes; c'est qu'il y ait encore des adver-

1. Les fresques de la chambre de la *Segnatura* étaient achevées et livrées au public au moment où Michel-Ange découvrit les pendentifs de la chapelle Sixtine.

saires de Raphaël et de Michel-Ange ; c'est qu'on apporte dans de semblables discussions moins de calme et d'équité que n'en montraient les contemporains eux-mêmes. J'admets volontiers qu'on se sente par instinct porté davantage soit vers Raphaël, soit vers Michel-Ange ; mais ce qui me confond, c'est de voir des prédilections naturelles faire dévier la justice, fausser le goût, dominer la critique, paralyser la réflexion.

Dans l'ensemble des fresques de la chapelle Sixtine, dans cette immense épopée pittoresque commençant à la création de la terre et de l'homme pour aboutir au Jugement dernier, l'esprit devait s'arrêter avant tout sur les personnages qui, depuis l'origine des choses, ne cessent de rappeler au monde son commencement et sa fin. Les retombées de la voûte, formant douze vastes pendentifs, étaient admirablement disposées pour recevoir les voyants de l'Écriture et les femmes inspirées du paganisme. C'est là en effet que vinrent s'asseoir, entre les prophètes Joël, Ézéchiel, Jérémie, Jonas, Daniel, Isaïe et Zacharie, les Sibylles d'Érythrées, de Perse, de Libye, de Cumes et de Delphes. En produisant ces figures, Michel-Ange n'imita rien, il créa tout. Il se pénétra d'abord de l'esprit de la Bible, et conçut ensuite des types gigantesques, de proportions colossales, bizarres dans leurs costumes, étranges dans leur caractère, d'une puissance extraordinaire dans leurs formes et d'une énergie singulière dans leurs traits. Ayant monté son imagination à la hauteur d'une poésie surhumaine, les créations de son pinceau, plus grandes

que nature, eurent une force et une hardiesse jusqu'alors inconnues. Il entrait ainsi dans une sphère nouvelle, où il trouvait son élément; il s'engageait dans une voie où personne ne l'avait précédé, qu'il s'était ouverte par lui-même et pour lui seul, et malheur à qui tenterait de l'y suivre! « Mon style, » disait lui-même Michel-Ange, « est destiné à faire de grands « sots. » Mais si la méditation des prophéties lui suggéra l'idéal des prophètes, elle lui inspira également l'idéal des Sibylles. Il oublia que ces dernières étaient d'origine grecque. Regardons attentivement ces douze figures, et nous reconnaîtrons qu'elles sont toutes de même race,... j'allais presque dire de même sexe,... et qu'elles appartiennent toutes à la Bible. Si l'on découvre dans les Sibylles quelque chose de féminin, on leur appliquerait avec plus de vraisemblance les noms consacrés des héroïnes de l'Ancien Testament. Ce sont des images imposantes, mais qui n'appartiennent pas au paganisme, et qui n'ont rien de commun avec l'antiquité classique.

Quittant le domaine de l'idée et arrivant à la question plus technique du dessin et de la forme, on est aussitôt étonné par une science prodigieuse. Or, le premier moment d'éblouissement passé, si l'on cherche où sont les racines de cette science, à coup sûr sans égale, on les trouve surtout dans la connaissance approfondie de l'organisation du corps humain et de toutes les manifestations de la vie musculaire. Passionné pour l'anatomie, Michel-Ange devait

à des labeurs opiniâtres une facilité merveilleuse à triompher des difficultés devant lesquelles reculaient les plus forts. Mais là aussi se trouvait l'écueil contre lequel ce grand homme devait toucher souvent. Cet amour de l'anatomie, trop exclusif et poussé trop loin, lui a fait commettre bien des abus de science, bien des fautes de goût. Michel-Ange laisse trop voir combien il aime à jouer avec tous les aspects de l'humanité, combien les mouvements les plus difficiles, les plus exagérés, les plus pénibles, excitent en lui une prédilection particulière. Il fait trop bon marché de la forme, trop volontiers il la sacrifie à la vérité anatomique. Il dédaigne l'enveloppe extérieure, pourvu que sous cette enveloppe on sente les muscles, et qu'à travers les muscles on aperçoive le squelette. La science prime tout en lui : il oublie trop qu'elle n'est pour les arts que le moyen et non pas le but ; et en cédant à cette inclination, en se laissant emporter par la fougue de son tempérament, il arrive parfois jusqu'à la négation de la beauté. J'en prends à témoin, dans la chapelle Sixtine, le prophète Jonas et la Sibylle de Perse.

Ainsi, dans les figures de Michel-Ange, incomparables autant par la puissance du dessin que par la grandeur de la conception, ce qui frappe surtout, c'est, d'un part, la puissance de l'interprétation biblique, qui absorbe, dans les Sibylles, toute physionomie païenne et classique; c'est, d'autre part, l'originalité savante, un génie singulier pour tout ce qui est grand et même plus que grand, mais aussi le manque de

mesure, quelquefois le défaut de noblesse dans les expressions, l'absence de propriété dans les types [1].

En peignant à son tour les Sibylles, après que l'admiration universelle avait consacré déjà les pendentifs de la Sixtine, Raphaël voulut-il lutter avec Michel-Ange? Il se connaissait trop lui-même, il savait trop bien la nature de sa force et de sa supériorité, pour tenter une pareille aventure. Loin de chercher à se rapprocher du Buonarotti, il prit soin de manifester un goût et des tendances contraires. Il démontra en effet jusqu'à l'évidence combien son génie différait du génie que ses contemporains lui opposaient déjà et que la postérité se plaît souvent à lui opposer encore. Michel-Ange, dans les Sibylles, avait voulu ne relever que de lui-même. Raphaël s'attacha à la tradition; il se retourna avec amour vers l'antiquité, et, en proclamant l'autorité des grands modèles, il montra à quelle hauteur personnelle il pouvait atteindre. On aime davantage encore le Sanzio après avoir admiré le Buonarotti. On est plus sensible à la beauté des sibylles de la Pace quand on a contemplé les Sibylles de la Sixtine. L'esprit, rempli d'agitation, se détend avec bonheur, et, sans descendre des hautes sphères, se calme et se fortifie en présence de la simplicité des lignes antiques retrouvées par l'Urbinate. L'expression a de part et d'autre une profondeur égale et pour

1. Nous parlons ici plus spécialement des Sibylles que des prophètes.

ainsi dire opposée; on tremble devant l'une, et devant l'autre on prend confiance. Les types étranges, les formes insolites, violentes et presque exagérées de Michel-Ange augmentent le charme, la grâce, l'harmonie, le caractère à la fois religieux et classique du tableau de Raphaël.

Donc aucune analogie entre les deux maîtres, mais, à quelque point de vue qu'on se place, des différences radicales, absolues. L'œuvre de Michel-Ange est le produit d'une science à la fois merveilleuse et excessive, surtout individuelle, exclusive, qui étonne et qui inquiète plus qu'elle ne charme et qu'elle ne séduit. L'œuvre de Raphaël, tout en émanant d'un génie également créateur, résume, accorde entre elles et complète toutes les grandes traditions; elle commande pour elle-même une admiration sans borne, elle éveille en même temps la poésie des anciens souvenirs. S'il était possible de rappeler l'antiquité en présence des figures de Michel-Ange, on devrait songer à la Sibylle d'Ovide, *Deo furibunda recepto,* on se souviendrait de l'épouvante qui souvent environnait ces filles inspirées :

. . . . . Subito non vultus, non color unus,
Non comptæ mansere comæ ; sed pectus anhelum
Et rabie fera corda tument.

Michel-Ange lui-même est ainsi, il incline vers l'effroi plutôt que vers l'émotion. Il exagère l'énergie de ses personnages, et ne prend aucun soin d'en adoucir les traits : « L'Épouvante marche devant lui, la tête levée

« jusqu'aux nues. » Son enthousiasme éclate dans la vigueur,... je dirais presque dans la fureur de ses créations. Il aime à s'entourer d'un appareil gigantesque. Ses idées et ses expressions sont d'une hauteur excessive, et il est souvent difficile de trouver un point de vue d'où l'on puisse le considérer sans fatigue. Mais l'art vit surtout d'amour; la haine, même la plus légitime, même la plus généreuse, ne lui suffit pas. Or l'amour déborde de l'âme de Raphaël, comme d'une source profonde et intarissable. Les Sibylles de la Sixtine font trembler, les Sibylles de la Pace font aimer. Celles-ci sont faites pour dominer l'Enfer, que Michel-Ange devait bientôt emprunter à Dante; celles-là font rêver au Paradis de la *Divine comédie*, dont Raphaël avait déjà tracé l'image dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et dont il allait poursuivre la conception à travers les planètes de Sainte-Marie-du-Peuple[1]. Les unes s'animent aux accents du *Dies iræ* et prennent une éloquence plus grandiose encore que de coutume, quand, éclairées par les dernières lueurs des jours saints[2], elles entendent les *Miserere* de Pergolèse ou de Baini. Les autres se plaisent aux hymnes d'actions de grâces : elles répandent autour d'elles l'espérance et la consolation; leur regard est plein de confiance, exempt de trouble et de menaces; elles s'élèvent avec sérénité jusqu'à la connaissance du vrai Dieu; elles voient, il

1. Dans la chapelle d'Agostino Chigi.
2. Le mercredi, le jeudi et le vendredi saint.

est vrai, la résurrection des morts et le Jugement dernier, mais la terrible vision s'efface devant la splendeur de la Rédemption. Ainsi, non-seulement le Sanzio n'a rien emprunté au Buonarotti, mais il semble avoir pris à tâche de montrer tout ce qui manque à ce grand homme. Ces deux génies hantent des sommets opposés, et l'on ne peut les voir en même temps tous les deux. Michel-Ange se plaît sur un pic isolé, unique, gigantesque, plongeant sur les abîmes. Raphaël couronne le point culminant d'une vaste chaîne, dont on commence, dès les Catacombes, à gravir les premières rampes; dont la trace s'efface ensuite, mais sans se perdre complétement, dans la nuit du moyen âge; puis dont on suit les courbes harmonieuses à travers la Renaissance; du haut de laquelle enfin l'œil embrasse sans vertige un horizon de vingt siècles, où l'on retrouve la tradition savante de l'humanité, où par-dessus tout l'antiquité apparaît radieuse et rajeunie.

Raphaël, en effet, pour être bien compris, ne doit pas être considéré seulement en lui-même; il faut l'étudier dans ce que la Renaissance a laissé de plus exquis, dans ce que l'art classique a produit de plus grand. Nul n'a autant profité du travail du XIVe et du XVe siècle. Nul n'a mieux saisi les principes qui ont inspiré les chefs-d'œuvre de l'antiquité, et ne les a plus constamment pratiqués. Il semble que ce soient les maîtres grecs eux-mêmes qui lui aient appris de quelle manière il convient d'envisager les rapports de l'art avec l'homme. Mais aux leçons des anciens, il a ajouté quel-

que chose de plus grand encore qu'il a tiré du fond de son âme, et par cet effort de génie, il a réconcilié le goût antique avec le sentiment chrétien. Ce qui préoccupe surtout Raphaël, cela est visible d'un bout à l'autre de son œuvre, c'est d'exprimer, sous la forme la plus pure, le sentiment moral le plus haut. La science n'est jamais pour lui qu'un moyen; toujours elle s'efface derrière le but, qui est la beauté, quelquefois même en faveur de cette beauté elle consent à mentir. Michel-Ange, au contraire, veut être étudié dans la solitude qu'il s'était faite et où il se plaisait. Vainement on a tenté de rattacher son génie au génie de l'antiquité. Plus vainement encore un zèle imprudent a voulu mettre ses œuvres au-dessus de celles des Grecs : *Ha superato d'assai i Greci* [1]. Sa gloire n'a besoin ni de telles apologies, ni de semblables exagérations. Outre qu'il ne pratiqua l'antiquité que pendant sa jeunesse, et seulement d'après des fragments qui ne purent avoir prise sur son précoce talent, il n'était pas porté par nature vers les principes qui avaient guidé les anciens. Quand il vint à Rome, au commencement du XVIe siècle, il était en pleine possession de lui-même, et ses idées étaient dès lors trop absolues pour que des doctrines contraires vinssent les entamer [2].

1. Bottari.

2. Ce fut lui cependant qui fut chargé de restaurer quelques-uns des beaux antiques qu'on venait d'arracher à la terre. Vasari nous apprend qu'il refit un bras au *Gladiateur mourant* et les deux jambes à *l'Hercule* de Glycon. (Les deux jambes antiques ont été retrouvées depuis.) Or l'étude de ces restaurations suffit pour dé-

Déjà par ses études anatomiques il s'était ouvert une voie nouvelle, dans laquelle il ne cessa de marcher avec une opiniâtreté savante. Il demeura incomparable par la fierté de son dessin, par la hardiesse de ses figures, par la spontanéité de ses inventions, par les traits imprévus qui éclatent à chaque instant dans son œuvre. Nul n'imprima à ses personnages un mouvement plus soudain, plus énergique, plus juste, plus irrésistible; mais il passa sur eux le niveau de la science, et après leur avoir communiqué la vérité naturelle dans toute sa rigueur, il dédaigna à tel point de leur donner la beauté, la grâce, la sensibilité, qu'on

montrer la grande supériorité des anciens. Quirino Visconti, qui était bon juge, s'exprime ainsi sur la restauration de *l'Hercule : La differenza è palpabile e salta agli occhi di tutti, persino degli idioti nell' arte. Nelle nuove gambe non vedesi che il gonfio e il manierato, nelle antiche la vera forza, le squadrature dei muscoli in azione, per reggere quel colosso con verità et con naturalezza.* Michel-Ange avait également restitué au Fleuve antique du Musée vatican la tête et le bras droit. Or, voilà ce que dit encore Visconti à propos de cette restitution : *La nobiltà dell' antico risolta a segno sopra lo stile del Buonarotti che è pur il principe della moderna scultura, che il primo colpo d'occhio decide quanto il vetusto artefice fosse piu eccellente del moderno maestro. Il grande nell' antico non è disgiunto dal vero della natura. Il grandioso che si è voluto dare al moderno non è esente da alcune caricature, e risulta da certi contorni sforzati, che per quanto sieno piacenti all' occhio, sono assai lontani dal formar quell' incanto del riguardante, che sogliono produrre la verità e la bellezza nelle opere del greco stile. Se si osservano i tratti delle sopraciglia e del naso vi si troverà qualche cosa di simile nell' ondeggiamento della barba, all' idea di quella del tanto rinomato Mose.* (Visconti, *Museo Pio Clementino,* t. I, p. 72.)

se demande quelquefois à quel âge et à quel sexe ils appartiennent. Michel-Ange surprend et enchaîne par ce qu'il a d'absolu, d'exclusif et de peu varié dans son parti pris. Il est sans contredit le plus grand dessinateur de la Renaissance, mais à coup sûr il n'en est pas le plus grand peintre. La peinture est par excellence l'art de traduire les sentiments et les affections. L'homme aime à se reconnaître dans l'objet de son admiration. La figure qui l'attire le plus est celle qui lui fait entrevoir l'idéal vers lequel il aspire ; en présence d'une telle image il s'enorgueillit de la beauté dont il porte en lui le pressentiment. Or, ce qui nous intéresse le plus, ce n'est pas ce que nous avons, c'est ce que nous souhaitons ; ce n'est pas la connaissance de notre structure matérielle, du jeu savant de nos articulations et de nos muscles, c'est la révélation de la beauté morale, c'est la réalisation de la grâce que nous rêvons sans cesse. Eh bien, Raphaël a consacré au triomphe de cette doctrine tous les efforts de son génie. Il est le plus grand peintre des temps modernes, parce qu'il est le plus expressif et le plus varié dans son expression. Sous le rapport du sentiment et de la composition, il est le maître de ceux qui savent. Il étonne autant par les hauteurs qu'il atteint que par l'étendue qu'il embrasse, et l'on est confondu en voyant un même homme aborder tous les sujets, essayer tous les genres, et créer partout des types immortels.

Si le Sanzio n'avait pas porté en lui une séve in-

tarissable, la singulière faculté d'assimilation dont il était doué lui aurait été funeste. Nous répudions toute similitude entre les Sibylles de la Sixtine et les Sibylles de la Pace, mais nous sommes loin de prétendre que les pendentifs de la chapelle Vaticane, bien que conçus dans une donnée peu sympathique à Raphaël, n'aient point produit sur lui une impression vive. Vasari raconte que l'Urbinate avait déjà peint le prophète Isaïe quand il vit les fresques du Buonarotti, et qu'aussitôt, mécontent de son œuvre, il l'effaça pour la refaire à nouveau dans le goût florentin[1]. Il est certain que, dans la fresque de Sant' Agostino, une émotion étrangère domine l'impression

1. Le prophète déroule devant le spectateur un parchemin sur lequel on lit : « Ouvrez les portes, afin que puisse entrer le peuple « qui conserve la foi. » Les deux enfants placés derrière Isaïe portent, avec des guirlandes de fleurs et de fruits, un cartel sur lequel on lit : « A sainte Anne, mère de la Vierge; à la sainte Vierge, « mère de Dieu; à Jésus le Sauveur. Jean Corizius. » Ce fut en effet Jean Corizius (*Janus Corycius Lucumburgensis*), gentilhomme allemand au service du pape, qui fit exécuter cette fresque sur un des piliers de la nef de Sant' Agostino. Déjà, sur l'ordre du même Corizius, Andrea Sansovino avait adossé au même pilier un groupe en marbre représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, avec l'inscription suivante :

JESV · DEO · DEIQ · FILIO · MATRI ·
VIRGINI · ANNÆ · AVLÆ · MATERNÆ ·
JO · CORICIVS · EX · GERMANIS ·
LVCVMBVRG · PROT · APOST · DDD ·
PERPETVO · SACRIFICIO · DOTEM ·
VASA · VESTES · TRIBVIT · MDXII ·

La fresque de Raphaël doit être de cette même année 1512; car dans une des chambres du Vatican, un élève du Sanzio a copié les deux

personnelle du Sanzio. Faut-il ajouter, avec Louis Crespi, que le prophète Isaïe, vu la grandeur du style, la hardiesse et la liberté des contours, semble avoir été peint par Michel-Ange[1]? Non. Il faut dire simplement que la main qui a tracé cette figure n'était pas libre; il faut confesser que cette peinture, toute remarquable qu'elle reste encore, est inexpressive et qu'elle manque d'originalité. Mais il importe d'ajouter aussitôt que, dans toute l'œuvre de Raphaël, c'est le seul exemple peut-être où se trahisse une influence manifestement étrangère. Et le Sanzio lui-même l'a compris ainsi, car il a concentré aussitôt toute son énergie pour protester contre cet entraînement. Avec quelle verve heureuse ce beau génie, retrouvant ses ailes, évoque de chaque côté du prophète les deux magnifiques enfants qui défient à leur tour toute comparaison! Avec quelle souveraine indépendance il reprend instantanément possession de

enfants qui accompagnent le prophète Isaïe, et leur a fait porter les armes de Jules II, qui mourut en 1513. En 1555, sous le pontificat de Paul IV, la fresque de Sant' Agostino fut considérablement altérée par un lavage maladroit. Ce fut Daniel de Volterre qui fut alors chargé de la restaurer. (Voir Vasari, *Vie de Raphaël;* — W. Roscoe, *Vie de Léon X,* p. 145; — Quatremère de Quincy, *Histoire de Raphaël et de ses ouvrages,* p. 77; — Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi,* t. II, p. 112 de la traduction française.)

1. « J'avoue, dit Louis Crespi, que, lorsque je vis le prophète « Isaïe, je restai surpris, et je l'aurais jugé de Michel-Ange, à la « grandeur du style, à la hardiesse et à la liberté des contours. » *Lettere pittoriche,* t. II, p. 340. — Louis Crespi, auquel on doit la *Felsina pittrice,* était fils de Joseph-Marie Crespi, surnommé l'*Espagnolet,* mort en 1747.

lui-même! Il fait d'abord le portrait de Bindo Altoviti[1]; il met ensuite son cœur et son âme dans les Vierges de Bridgewater, du musée de Naples et de la galerie de Madrid; il peint les tableaux de la Chambre d'Héliodore, dans lesquels, quoi qu'on dise, on ne peut trouver la trace d'aucun principe étranger; et après tant d'épreuves victorieuses, il produit la fresque du *Triomphe de Galatée*, où il montre l'intensité du sentiment moderne à travers la calme beauté des lignes antiques; puis la fresque de la Pace, où il peut dès lors, sans crainte aucune, se mesurer directement avec le Buonarotti. Mettre les Sibylles de Raphaël en face des Sibylles de Michel-Ange, c'est pour ainsi dire éclairer du flambeau de l'antiquité les fresques de la chapelle Sixtine.

Au-dessus des quatre Sibylles de la Pace, sont représentés quatre prophètes. Daniel et Jonas sont assis à gauche et à droite; David et Osée sont debout, l'un devant Daniel, l'autre devant Jonas. De chaque côté un archange se joint au prophète, tandis qu'un petit ange s'envole au sommet de la fresque. Daniel est dans la fervente beauté de sa jeunesse. David rappelle le prêtre-roi par excellence : il porte une tablette sur laquelle on lit ces mots qu'il montre à Daniel : RESVRREXI ET ADHVC SVM TECVM. Osée cherche dans le ciel les secrets de l'avenir. Jonas enfin regarde le spectateur

1. Ce tableau est une des perles de la Pinacothèque de Munich.

et lui fait lire cette parole : SVSCITABIT EVM DEVS POST BIDWM DIE TERTIA. La conception de ces figures appartient encore à Raphaël : on en a la preuve dans le dessin de la galerie de Florence[1]. Cependant, il est évident que le Sanzio n'a rien peint dans cette fresque. Le dessin manque de franchise et de fermeté ; le pinceau offre des signes nombreux de faiblesse et d'indécision ; les couleurs sont ternes, monotones, discordantes et vulgaires. Timoteo Viti a donné ici aux pensées de Raphaël une fausse interprétation[2]. Il serait donc puéril de comparer les Prophètes de la Pace aux Prophètes de la Sixtine[3].

1. C'est une esquisse à la sanguine, très-librement faite, dans laquelle on voit le prophète Daniel avec deux petits anges. — C. Metz a donné également le fac-simile d'un dessin provenant de la collection C. Jennings et R. P. Knight représentant Jonas et Osée, avec l'ange placé derrière eux. Ce dessin est lavé à la sépia et rehaussé de blanc.

2. Daniel et Jonas sont encore dans la donnée de Raphaël. David et surtout Osée appartiennent à la décadence. On les dirait postérieurs d'un demi-siècle au Sanzio.

3. Vasari n'attribue pas seulement à Timoteo Viti le tableau des Prophètes, il lui attribue aussi celui des Sibylles, et il fait honneur à cet artiste même de l'invention de ces fresques. Il invoque le témoignage de personnes qui avaient vu Timoteo travailler à la Pace, et il ajoute que les cartons de ces peintures se trouvaient encore chez les héritiers de ce peintre. Or, ces preuves, qui sont peu de chose par elles-mêmes, ne sont plus rien du tout quand on se place en présence des fresques. La main de Raphaël est aussi manifeste dans les Sibylles que celle de Timoteo dans les Prophètes. — Quant à la date précise à assigner à ces peintures, nous avons indiqué déjà l'année 1514. (Voir Passavant, t. II, p. 139 de l'édition française). La fresque de l'église de la Pace fut exécutée, sur l'ordre d'Agostino Chigi, presque en même temps que celle du *Triomphe*

Mais ce qu'il faut rappeler, dans cet ordre d'idées, c'est un chef-d'œuvre dans lequel le Sanzio se retrouve tout entier, la *Vision d'Ézéchiel.* Ce vaste sujet se développe sur un chétif panneau de bois[1], et ce tout petit tableau peut se placer, sans hésitation, en face des redoutables colosses dont Michel-Ange a couvert les pendentifs de la chapelle Sixtine. Raphaël s'est inspiré du chapitre premier d'Ézéchiel, où les quatre figures symboliques de l'Ange, de l'Aigle, du Lion et du Taureau, apparaissent au prophète. La vision remplit tout le tableau. On voit seulement au bas fuir l'horizon lointain de la terre, et sur un coin de cette terre, qui s'efface en présence de la gloire divine, la figure infiniment petite du prophète, au milieu d'un rayon de lumière. Jéhovah, entouré de chérubins, commande à la mystérieuse apparition. Rien n'est plus divin que cette figure, plus imposant que le geste des bras étendus pour bénir[2], plus majestueux que cette poitrine éter-

de Galatée. Généralement même on étudie ce second tableau après avoir étudié celui des Sibylles. Si nous avons suivi un ordre inverse, c'est que nous trouvons la conception des *Sibylles* plus magistrale et plus grandiose encore que celle du *Triomphe de Galatée,* plus voisine s'il se peut de la grande antiquité. Nous n'attachons pas d'ailleurs plus d'importance qu'il ne faut à cette priorité d'exécution. — La fresque de la Pace ayant beaucoup souffert, le pape Alexandre VII chargea, vers 1658, le chevalier Fontana d'en diriger la restauration. Palmaroli, au commencement du XIX[e] siècle, l'a de nouveau retouchée. (Voir Carlo Fea, *Prodromo delle scoperte delle antichità di Roma,* 1816, p. 43.)

1. Ce panneau n'excède pas 18 pouces de haut sur 13 de large. C'est un des inappréciables trésors du palais Pitti.

2. Deux anges soutiennent les bras du Créateur.

nellement jeune, plus noble que cette tête où la beauté rayonne autant que la grandeur. Quelle puissance aussi dans les symboles par lesquels Jéhovah annonce ses Évangiles! La ferveur illumine l'Ange qui présage saint Matthieu. La fierté rayonne au front de l'Aigle qui sera saint Jean. Le Lion de saint Marc est transformé par une expression prodigieuse. Le Taureau de saint Luc enfin porte l'empreinte d'un caractère archaïque et grandiose qui rappelle à la fois les plus beaux modèles de l'antiquité et les plus ferventes inspirations de l'art aux premiers siècles de l'Église[1]. Ne croit-on pas, à l'aspect de ces créatures mystérieuses, entendre, avec le prophète, *le bruissement de leurs ailes comme le mugissement des grandes eaux*[2]*?* Ne voit-on pas l'*image de la gloire de Jéhovah*[3]*?* Et pourtant, dans cette image de Jéhovah, ne voit-on pas briller l'antique idéal? Ne reconnaît-on pas le type des perfections plastiques que le paganisme donnait à Jupiter, pour lui le dieu des dieux? Certes, les plus grands maîtres grecs n'auraient pas renié cette figure de la divinité... Raphaël arrive donc au

1. M. Vitet a très-bien observé la similitude qui existe entre le Taureau fantastique de la *Vision d'Ézéchiel* et le Taureau de la mosaïque de l'église Sainte-Pudentiane. (Voir les mosaïques de Rome, *ut supra.*)

2. « J'entendis le bruissement de leurs ailes comme le mugisse- « ment des grandes eaux, comme la voix du Tout-Puissant. Quand « ils marchaient c'était le bruit d'un tumulte, comme le bruit d'un « camp; en s'arrêtant, ils laissaient tomber leurs ailes. » (Ézéchiel, ch. I, 24.)

3. « . . . . C'était la vue de l'image de la gloire de Jéhovah... » (Ézéchiel, ch. I, 28.)

sublime par des voies opposées à celles de Michel-Ange. Sans rien abdiquer de lui-même, il s'attache à la tradition. Il ne cherche pas dans les dimensions gigantesques les éléments de la grandeur. Il montre, au contraire, comment une petite figure peut être transfigurée par le style, et devenir colossale, au point de rendre palpable pour ainsi dire l'idée de l'Infini[1].

Revenons aux Sibylles, et après avoir compris la beauté des figures de Raphaël, après avoir touché les liens qui rattachent cette œuvre à l'antiquité, n'enlevons rien à la magnificence des conceptions de Michel-Ange. Affirmons, sans crainte d'erreur, que le Sanzio, tout en conciliant les plus hautes traditions, ne relève que de lui-même, et que vainement on chercherait, parmi les exemples les plus illustres de la Renaissance, un ouvrage comparable au tableau des Sibylles. Reconnaissons que les pendentifs de la Sixtine et la fresque de la Pace sont également admirables, mais à des titres différents. Convenons qu'il est téméraire d'opposer les uns aux autres des chefs-d'œuvre qui n'ont rien de commun, et plus téméraire encore de prononcer entre

1. Malvasia raconte que le comte bolonais Vincenzo Ercolani, pour qui fut peinte la *Vision d'Ézéchiel*, avait fait payer à Raphaël, en 1510, huit ducats d'or. Ce n'était là évidemment qu'un à-compte, payé à l'avance pour engager le peintre. Vasari affirme en effet, et avec raison, que ce petit chef-d'œuvre fut peint vers 1515. — Dès l'année 1589, on voit figurer ce tableau dans l'inventaire de la Tribune. Venu à Paris au commencement du siècle, il est retourné à Florence en 1815, et a pris place dans la collection du grand-duc.

eux. Il est bien permis à l'âme de se mieux complaire dans la sérénité que dans l'orage ; il est permis de préférer aux agitations de l'Océan la vue de la mer calme, limpide et bleue ; mais qui oserait mesurer la sublimité de ces deux spectacles et dire : Celui-ci dépasse celui-là ? Gardons-nous de l'*envieuse pauvreté d'un exclusif amour* ; gardons-nous de l'étroitesse des blâmes et des admirations absolues, une des choses de ce monde les plus désolantes et les plus destructives. Au-dessus de nos instincts, plaçons toujours notre raison. Sachons nous incliner, sinon avec une égale sympathie, au moins avec une égale équité devant le génie, partout où nous avons le bonheur de le rencontrer. Surtout lorsque, dans notre faiblesse, nous considérons des géants, ne nous plaisons pas aux anecdotes vulgaires, et si parfois nous y prêtons l'oreille, croyons de préférence celles qui sont à l'honneur de l'humanité. « Vous mar- « chez avec une grande suite, comme un général, » aurait dit Michel-Ange à Raphaël, qui, suivi de ses élèves, entrait au Vatican. « Et vous, » aurait répondu Raphaël, « vous allez seul, comme le bourreau. » De telles paroles dénotent des âmes basses, envieuses, méchantes, et je refuse de les croire. Raphaël et Michel-Ange étaient trop grands pour ne pas s'admirer et se respecter mutuellement. Aussi j'aime mieux écouter le mot du Buonarotti sur la fresque de Sant' Agostino, dont on marchandait le prix à l'Urbinate : « Le « genou seul vaut le prix demandé. » Je préfère me rappeler que le Sanzio remerciait Dieu de l'avoir fait

naître pendant la vie de Michel-Ange, et je conviens volontiers, sans que sa gloire me paraisse en souffrir, qu'il dut étudier les œuvres de ce grand homme[1]. J'aime mieux répéter, enfin, l'anecdote suivante, rapportée par Cinelli : « Raphaël d'Urbin avait peint pour Agostino « Chigi, à *Santa Maria della Pace*, quelques prophètes « et quelques Sibylles, sur lesquels il avait reçu un « à-compte de cinq cents *scudi*. Un jour, il réclama du « caissier d'Agostino (Giulio Borghesi), le complément « de la somme à laquelle il estimait son travail. Le « caissier, s'étonnant de cette demande, et pensant « que la somme payée était suffisante, ne répondit « point. « Faites juger le travail par un expert, dit « Raphaël, et vous verrez combien ma réclamation est « modérée. » Giulio Borghesi songea de suite à Michel-« Ange pour cette expertise, et il le pria de se rendre à « l'église et d'estimer les figures de Raphaël. Peut-être « supposait-il que l'amour-propre, la rivalité, la ja-

1. On voit chez lord Leicester, à Holkham (Norfolk), un dessin de Raphaël d'après les deux groupes de droite et de gauche de la fresque représentant le *Serpent d'airain*, au plafond de la chapelle Sixtine. Ce dessin, exécuté avec beaucoup de verve, témoigne d'une admiration sincère pour le Buonarotti ; il atteste en même temps que, malgré cette admiration, le Sanzio n'abdiquait jamais son sentiment personnel. Apelle convenait bien, à certains égards, de la supériorité de Mélanthe, d'Asclépiodore et de Protogène. L'un savait donner de plus grandes proportions à l'ordonnance d'un tableau, l'autre apportait plus de fini dans ses œuvres, le troisième entendait mieux les effets de la perspective aérienne ; mais aucun ne réunissait à un aussi haut degré toutes les qualités qui forment un peintre. Dans la même mesure, Raphaël aurait pu reconnaître non-seulement la supériorité de Michel-Ange, mais celle de Léonard et de Corrége.

« lousie, porteraient le Florentin à amoindrir le prix « des peintures du Sanzio. Michel-Ange alla donc, « accompagné du caissier, à *Santa Maria della Pace*, « et comme il contemplait la fresque sans mot dire, « Borghesi l'interpella : « Cette tête, répondit Michel-« Ange en indiquant du doigt une des Sibylles, cette « tête vaut cent *scudi.* » « Et les autres? » demanda le « caissier. « Les autres ne valent pas moins. » Cette « scène avait eu des témoins qui la rapportèrent à « Chigi. Il se fit raconter tout en détail, et, comman-« dant d'ajouter aux cinq cents *scudi* pour cinq têtes, « cent *scudi* pour chacune des autres, il dit à son cais-« sier : « Va remettre cela à Raphaël en payement de « ses têtes, et comporte-toi galamment avec lui, afin « qu'il soit satisfait; car, s'il voulait encore me faire « payer les draperies, nous serions probablement « ruinés[1]. »

1. Bocchi : *Le bellezze della città di Firenze... ampliate ed accresciute da Giovanni Cinelli,* Firenze, 1677, p. 277.

CHAPELLE D'AUGUSTIN CHIGI

A SAINTE-MARIE-DU-PEUPLE.

Deux églises à Rome, Sainte-Marie-de-la-Paix et Sainte-Marie-du-Peuple, construites par Sixte IV [1], étaient, de la part de Jules II, l'objet d'une prédilection spéciale. Augustin Chigi, qui avait pris les armes des *la Rovere,* adopta les mêmes sanctuaires et joignit ses libéralités à celles du pape. Après avoir chargé Raphaël de peindre les Sibylles à *Santa Maria della Pace,* il voulut avoir sa sépulture à *Santa Maria del*

1. L'église de Sainte-Marie-de-la-Paix fut construite par Sixte IV, oncle de Jules II, d'après les dessins de Baccio Pintelli, en action de grâces de la paix qui se fit entre les princes chrétiens. Cette église, remise en 1482 aux chanoines réguliers de Saint-Jean-de-Latran, fut donnée par Léon XII, en 1825, à une congrégation de prêtres séculiers. — Sainte-Marie-du-Peuple fut reconstruite par Sixte IV, par le même architecte Baccio Pintelli.

Popolo, et chargea également le Sanzio de construire la chapelle qui devait contenir ce tombeau[1].

Dans la chapelle d'Augustin Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple, Raphaël a fourni la preuve de ses facultés universelles dans tout ce qui relève des arts du dessin. Comme architecte, il a construit un monument dont l'élégance est digne en tout des belles conceptions de la Renaissance. Comme sculpteur, il projetait de décorer ce monument de statues, dont la grâce spéciale attestât des tendances particulièrement élevées. Comme peintre, enfin, il voulait ajouter à ce magnifique ensemble des fresques et des mosaïques, propres à rehausser, par la richesse de leur ordonnance autant que par l'harmonie de leur couleur, l'austérité de la pierre et du marbre. Malheureusement, il lui fut impossible de réaliser complétement le projet qu'il avait conçu. Lancé dans des entreprises plus grandioses encore, il ne put poursuivre avec assiduité ce travail. Augustin Chigi, de son côté, moins soucieux de la mort que des jouissances de la vie, entraîna Raphaël dans une voie différente, et tous deux moururent, en 1520, avant que l'artiste eût eu le temps d'achever le mausolée du banquier. Nous n'en devons pas moins étudier la chapelle de *Santa Maria del Popolo* comme un monument dont l'idée appartient au Sanzio. Nous devons surtout, vu le but que nous poursuivons dans ce livre, montrer la mythologie

1. La même église contient d'autres mausolées célèbres, entre autres ceux du cardinal di Recanati (Girolamo Basso), du cardinal Ascanio Sforza, du cardinal Cibo, etc.

planétaire de l'antiquité adoptée par le génie même de la Renaissance et appropriée avec une merveilleuse convenance à la décoration d'une coupole chrétienne.

Les témoignages de l'histoire sont unanimes pour affirmer que l'architecture de cette chapelle appartient à Raphaël. Le dix-huit août 1519, Augustin Chigi, malade déjà et pressentant une mort prochaine, fait son testament et ordonne que les travaux de sa chapelle soient achevés sous la direction du Sanzio, qui les avait commencés[1]. Vasari[2], Camolli[3], Landucci et le cardinal Pallaviccino[4], ajoutent tour à tour de nouvelles preuves aux paroles du fondateur. Enfin, Raphaël lui-même a laissé un dessin qui suffit pour ne permettre aucun doute[5].

1. *Item voluit pro capella sita in ecclesia monasterii sanctæ Mariæ de Populo de Urbe sub invocatione sanctæ Mariæ de Loreto per ipsum testatorem incœpta, perficiatur juxta ordinationem per ipsum testatorem alias factam, de qua ordinatione Mgr Raphaël de Urbino et Mgr Antonius de Sancto Marino sunt bene informati* (Carlo Fea, *Notizie intorno Raff.*).

2. *Vita di Raffaello da Urbino.*

3. Voir l'Anonimo.

4. Landucci et le cardinal Pallaviccino sont les deux principaux historiens de l'église de Sainte-Marie-du-Peuple. — Pallaviccino a de plus écrit la vie du pape Alexandre VII (Fabio Chigi).

5. Ce dessin, exécuté à la plume, se trouve dans la collection de la galerie de Florence. Il montre le plan de la chapelle et est enrichi de notes écrites de la main du Sanzio. On lit en haut de la feuille : *Locho p lo spitale.* A droite et dans le sens de la longueur : *Muro comune.* Aux deux tiers de la feuille et vers le milieu : *Cupola vano p.* (*palmi*) 88. Puis ce qui suit, ayant trait à la coupole : *Questa si può voltare in dua modi ; cioe el primo di pocha spesa, chel sexto dela Copulela sia principiato in sul medesimo piano*

La chapelle d'Augustin Chigi surgit pour ainsi dire des anciennes murailles de Rome, au commencement de l'ancienne voie Flaminienne. Elle occupe une surface carrée, dont les angles sont coupés[1], et qui, dès lors, devient octogone. Aux quatre côtés principaux correspondent de grands arcs; le premier commande l'entrée; le second s'élève en face, au-dessus de l'autel; les deux autres encadrent, à droite et à gauche, les tombeaux d'Augustin et de Sigismond Chigi. Quant aux côtés qui ont pris la place des angles[2], chacun d'eux est orné de deux pilastres cannelés, entre lesquels est ménagée une niche destinée à recevoir une statue. Ces pilastres sont couronnés de chapiteaux corinthiens, dont les acanthes se mêlent aux ornements de la frise[3]. Sur ces chapiteaux pose un entablement qui circule tout autour de la chapelle, et dont la ligne

della imposta delli archoni; e si domanda detta volta a vela. Lo secondo modo si e fare una cornice in cima alli archi redutta al perfetto tondo, e sopra a questa fare tanto diritto, che si possa cavare li lumi di quella sorte chettu vuoi, o finestre overo ochij tondi, e sopra li ditti lumi fare un altra cornice al tondo dove principij a voltare la cupola. Ma prima darli tanto diritto, quanto ellagietto (*aggetto*) *della cornicie une volta e mezo.* Au revers de la même feuille est le dessin de la coupe de la même coupole, et au-dessous on lit: *Cappella di Agostino Ghigii ch' eh* (sic) *nel Popolo a Roma* (Vasari, Le Monnier, Firenze 1852, t. VIII, p. 46, note 2).

1. C'est dans ces angles coupés que sont pris surtout les supports de la coupole.

2. Les côtés formés par la section des angles sont plus petits que ce qui reste des côtés du carré primitif.

3. Parmi ces ornements, on voit des aigles déployant leurs ailes au milieu de guirlandes de fleurs.

supérieure sert de corde aux quatre grands arcs latéraux. Ces arcs soutiennent à leur tour un segment cylindrique, sur lequel s'appuie la coupole, dont la projection horizontale dessine une circonférence de cercle inscrite dans le polygone de la base. La noblesse de cette ordonnance est digne du goût de Raphaël, et trahit en même temps la préoccupation constante des plus beaux modèles.

Quant à la décoration intérieure, elle est soumise à une idée générale qui, du sommet à la base, enchaîne toutes les parties. La coupole, semblable à une tiare étincelante, est couverte de figures en mosaïque sur fond d'or[1]. Le Créateur apparaît au plus haut de la voûte; il commande à l'univers, et tient sous sa main puissante les cieux, représentés par le Soleil, par les Planètes et par le Zodiaque[2]. Au-dessous, dans les espaces réservés entre les fenêtres du segment cylindrique, huit tableaux, également en mosaïque, devaient rappeler l'histoire de la création du monde et de la chute de l'homme. A la partie inférieure, les prophètes Jonas, Élie, Daniel et Elisée, sont représentés par des statues de marbre, placées dans les niches réservées entre les pilastres. Enfin, sur les faces principales, de grands tableaux allaient célébrer la Naissance, la Mort et la Résurrection du Christ. D'ailleurs rien de

1. La teinte légère de ces fonds allége le poids de la calotte sphérique.

2. Une lanterne, placée entre cette figure du Créateur et les figures des Planètes, éclaire la coupole.

lugubre, aucune image sinistre. Les mausolées devaient être simples et dépourvus des emblèmes de la mort. Raphaël ne voulait pas faire un objet de terreur du souvenir de ceux qu'il avait aimés. Il désirait qu'en présence d'une tombe les vivants fussent, non pas épouvantés, mais fortifiés, et que, dégagés du néant de la vie, ils se sentissent élus pour l'éternité. L'âme, en pénétrant dans ce suprême asile, est en effet enveloppée d'harmonie : guidée par les belles lignes de l'architecture, elle s'élève sans effort jusqu'à Dieu et s'emplit de reconnaissance à la vue des merveilles dont il a peuplé les cieux; le monde lui apparaît ensuite comme la création réfléchie du Tout-Puissant, puis le spectacle du péché originel la force à redescendre sur terre; mais loin d'y trouver l'abandon et le découragement, elle se voit entourée des prophètes, qui la raniment en lui montrant les images de la Rédemption, où elle puise l'espérance.

Hélas! ces nobles conceptions allaient être brusquement interrompues. Ce fut Sebastiano del Piombo qui, après la date funèbre de 1520, peignit la Naissance de la Vierge, dont Raphaël avait dessiné le carton [1]. Aux huit mosaïques qui devaient représenter les jours de la Création et le Péché d'Adam, furent substituées des fresques, que Francesco Salviati exé-

1. Ce tableau se trouve sur l'autel de la chapelle. Sebastiano avait commencé aussi le tableau de la *Visitation,* lorsqu'il mourut lui-même en 1547. Les fragments de ce tableau ont passé, de la galerie du cardinal Fesch, en Angleterre.

cuta en 1554, trente-quatre ans après la mort du Sanzio. Or, dans ce court espace de temps, de quelle hauteur l'art était subitement tombé ! Vainement l'artiste florentin s'efforce de retrouver la pensée du chef de l'école romaine : ses efforts restent impuissants; ils ne servent qu'à accumuler les preuves de la décadence, dans le sanctuaire même où un divin génie avait déposé les éléments de la perfection. Au siècle suivant, Bernin ajouta aux statues de Jonas et d'Élie celles d'Élisée et de Daniel, et montra que l'abaissement de la sculpture n'était pas moindre que celui de la peinture. Mais les mosaïques de la voûte sont là pour protester, — dans la mesure d'une interprétation trop matérielle, il est vrai, et seulement avec le degré d'autorité que leur ont laissé les restaurations, — contre la déclamation des époques où l'art s'égare en dehors du beau [1]. C'est Raphaël qui a conçu et dessiné lui-même ces planètes, personnifiées par des figures empruntées à la Fable, mais soumises de toute éternité aux desseins immuables du Créateur. Là encore le Sanzio, en trouvant un admirable commentaire au Paradis dantesque, a fait entrer l'antiquité dans le sein du christianisme. Là encore l'Église de la Renaissance a ouvert généreusement ses portes pour donner asile à des allégories païennes, à la condition toutefois qu'elles s'épurassent en la compagnie des anges et sous

1. Nous retrouverons également, dans la statue de Jonas, et jusqu'à un certain point dans celle d'Élie, les qualités intimes du Sanzio.

l'œil même de Dieu[1]. Cherchons donc attentivement, à travers les transformations et les ruines que le temps à faites sous la coupole de cette chapelle, la trace du génie qui sut allier constamment la plus vive originalité au culte de la tradition.

1. Ces mosaïques furent exécutées sur les cartons de Raphaël, en 1516. Cette date est écrite à côté du flambeau que porte le petit ange qui accompagne Vénus : LV.D.P.V.F. (*Luici de Pace Veneziano fecit*) 1516. Ce maître mosaïste est aussi nommé Maestro Quisaccio. Fioravante Martinello dit à ce sujet : *Il mosaico è condotto a fine nel 1516 da Aloisio de Pace Veneziono, che ardi lasciare il suo nome abbreviato intorno ad una face che porta Amore.* Ces mosaïques ayant été terminées en 1516, les cartons de Raphaël doivent avoir été exécutés en 1515. Voilà pourquoi il nous a paru convenable de placer cette étude immédiatement après celle des Sibylles (1514). — Au XVIIe siècle, ces mosaïques avaient beaucoup souffert déjà, et furent retouchées, sous la direction du Bernin, par une main inhabile qui leur enleva la plus grande partie de leur caractère. C'est à cette restauration malheureuse qu'il faut attribuer l'exagération et l'enflure qui nous attristent aujourd'hui dans maints endroits de cette œuvre. — Voir les gravures de M. Grüner, auxquelles M. Platner a joint une dissertation savante. (*Mosaici della cupola nella cappella Chigiana,* etc. *Roma, presso l'editore 1839.*)

LES PLANÈTES

Au commencement du XVIe siècle, l'astronomie appartenait encore à Ptolémée[1]. Le ciel d'ailleurs n'était sans doute pour Raphaël que la source de toute lumière et de toute poésie. En fait de science, les vers de Dante lui suffisaient. Il aimait le mystère de ces notions obscures, et s'il n'y puisait pas la certitude, il y trouvait au moins un intarissable foyer d'heureuses inspirations. Aussi allons-nous voir, dans ce planisphère idéal, ce que nous avons vu déjà dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, le peintre suivant pas à pas les indications du poëte, et la *Divine Comédie* recevant encore de la main du Sanzio un magnifique témoignage d'admiration.

Raphaël a voulu rappeler le moment solennel où Dieu, après avoir jeté les soleils et les mondes dans l'espace infini des cieux, leur ordonne de se mouvoir et

1. Le système de Copernic, *de Orbium cœlestium revolutionibus*, ne parut qu'en 1543 à Nuremberg. — Galilée naquit à Pise, le 18 février 1564, jour de la mort de Michel-Ange. — Newton naquit en 1642, l'année même de la mort de Galilée.

de mesurer ainsi pour chacun d'eux et le temps et l'espace. C'est ce que Dante a si bien exprimé lorsqu'il dit presque au début de son poëme : « Et le soleil « montait avec ces mêmes étoiles qui l'entouraient, « quand l'amour divin mit en mouvement pour la pre- « mière fois ces belles choses... »

E'l sol montava in su con quelle stelle,
Ch' eran con lui, quando l'amor divino
Mosse da prima quelle cose belle [1].

C'est le Créateur qui forme le centre de cette composition et qui en domine toutes les parties. Seulement, au lieu de nous élever successivement de ciel en ciel, comme dans la conception dantesque, jusqu'à ce ciel par excellence « qui n'a d'autre espace que l'esprit divin auquel s'allume l'amour [2], » Raphaël nous montre d'abord l'éternel foyer d'où émane la vie universelle.

LE PREMIER MOBILE. — NEUVIÈME CIEL [3].

Le Père éternel apparaît dans sa gloire, levant avec majesté ses bras pour commander au monde. Son geste

1. *Inferno,* canto I, 38. — 2. *Paradiso,* cant. XXVII, v. 109.

3. C'est là qu'il est donné à Dante de voir l'Essence divine, là aussi que Béatrix apparaît au poëte, lui parle de la création, de la substance et de la hiérarchie des anges. (*Paradiso,* cant. XXVII, XXVIII, XXIX.) Les quatre derniers chants du Paradis (cant. XXX,

exprime à la fois la puissance souveraine et l'infinie bonté. Il ordonne et bénit en même temps. Animé du transport suprême de la création, une émotion grandiose enflamme ses traits, entr'ouvre ses lèvres, exalte son regard. Les anges l'environnent, le servent et l'adorent. Le bonheur et l'intelligence éclairent ces divins enfants : « La foi et l'innocence ne se retrouvent « que chez les petits enfants, » dit le poëte,

Fede ed innocenzia son reperte
Solo ne'pargoletti. . . . . [1].

Raphaël ajoute à la parole de Dante plus de ferveur encore et plus de naïveté. Entouré de cette belle auréole, le Très-Haut brille comme un rayon d'or sur un fond d'azur : « De même qu'il enveloppe toutes choses, « il est lui-même enveloppé de lumière et d'amour... »

Luce ed amor d'un cerchio lui comprende
Sì come questo gli altri. . . . . [2].

C'est Dieu, autant qu'il est possible aux procédés étroits de notre intelligence d'en concevoir l'incommensurable grandeur. Car cette limite extrême, au delà de laquelle l'âme s'égare en dehors de l'idéal,

XXXI, XXXII, XXXIII) appartiennent à l'empyrée, et ont fourni à Raphaël le motif de la partie supérieure de la *Dispute du Saint-Sacrement.* (Voir notre Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican, *Chambres,* p. 56.)

1. *Paradiso,* cant. XXVII, v. 127.

2. *Ibid.,* v. 112.

« celui qui la forme est seul capable de la com-
« prendre... »

. . . . e quel precinto
Colui che 'l cinge solamente intende [1].

C'est le moteur souverain, et le souverain maître : « Son « mouvement est indépendant et absolu, et il est la « cause et la mesure de tout mouvement... »

Non è suo moto per altro distinto :
Ma gli altri son misurati da questo [2].

C'est la même image par laquelle saint Paul, empruntant les paroles d'Aratus, exprimait l'immensité de Dieu : *Sumus genus Dei, in ipso vivimus, movemur et sumus.*

Dante ajoute cette parole profonde : « Le temps a « ses racines dans ce vase et son feuillage dans les « autres... »

E, come 'l tempo tenga in cotal testo
Le sue radici e negli altri le fronde [3].

Redescendons dans chacune de ces sphères et parcourons les cercles mystérieux où habitent les âmes bienheureuses [4]. Nous verrons ainsi successivement le *ciel*

1. *Paradiso,* cant. XXVII, v. 113.
2. *Ibid.,* v. 115.
3. *Ibid.,* v. 118.
4. L'œil, en suivant les rayons qui partent du centre, où nous avons vu le Premier Mobile, pour aboutir à la circonférence, trouve cette circonférence divisée en huit parties ; chacune de ces parties renferme l'image d'une des sphères, qui, dans les idées du temps, nous séparent du Premier Mobile. Une représentation purement graphique du ciel de Ptolémée donnerait huit circonférences concentriques. Mais une pareille combinaison ne se prêtant pas aux exigences pittoresques de la peinture, Raphaël a dû forcer l'interpré-

des Étoiles, le *ciel de Saturne,* le *ciel de Jupiter,* le *ciel de Mars,* le *ciel d'Apollon,* le *ciel de Vénus,* le *ciel de Mercure,* et enfin le *ciel de Diane* qui confine à la Terre. Dans chacune de ces zones célestes, l'âme trouve le secret des sciences qu'elle poursuit ici-bas[1]. Au mouvement de chaque cercle président des esprits de lumière appartenant aux diverses hiérarchies des anges : « De même que l'on attribue l'œuvre au mar-« teau du forgeron, de même il convient d'attribuer « aux moteurs bienheureux le mouvement et la vertu « des cercles sacrés... »

Lo moto e la virtù de' santi giri,
Come dal fabbro l' arte del martello,
Da'beati motor convien che spiri [2].

Le poëte dit en outre dans son *Convito :* « Les moteurs

tation astronomique, et placer toutes les zones célestes sur une même circonférence. Cette disposition a en outre l'avantage de respecter les grandes divisions de l'architecture, de ne percer la voûte qu'à des intervalles symétriques, de laisser intactes les arêtes du dôme, et de ne nuire en rien à l'unité du monument.

1. Dans le plan dantesque, les sciences philosophiques, comprenant la science divine, la science morale et la science naturelle, appartiennent au ciel empyrée, au ciel cristallin (neuvième ciel), et au ciel des étoiles (huitième ciel). Les sept Arts libéraux sont attribués aux sept autres cieux : l'Astrologie à Saturne (septième ciel), la Géométrie à Jupiter (sixième ciel) la Musique à Mars (cinquième ciel), l'Arithmétique à Apollon (quatrième ciel), la Rhétorique à Vénus (troisième ciel), la Dialectique à Mercure (deuxième ciel), et la Grammaire à Diane (premier ciel). (Voir la planche VI du remarquable travail du prince Gaetani : *La materia della Divina Commedia di Dante Allighieri dichiarata in VI tavole, da Michelangelo Gaetani. Roma M.DCCC.LV.*)

2. *Paradiso,* cant. II, v. 127.

« du ciel de la Lune sont de la hiérarchie des anges, « et ceux de Mercure sont les archanges... »

. . . . Gli movitori
Del cielo della Luna siano dell' ordine degli
Angeli, e quelli di Mercurio siano gli
Arcangioli. . . . . [1].

Aussi Raphaël a-t-il placé au-dessus de chacune des figures par lesquelles il représente les planètes un de ces messagers, qui, en imprimant aux cieux leur rotation mystérieuse, relient à un centre unique et chrétien les antiques symboles du paganisme. Ces êtres intermédiaires entre l'homme et Dieu portent de grandes ailes, étincelantes des couleurs les plus riches et des métaux les plus précieux, qui jettent au loin des milliers de feux, véritables écrins dont la splendeur n'appartient qu'au ciel. Les plumes des oiseaux les plus rares, les suaves poussières prodiguées aux plus beaux papillons, prêtent leurs trésors à ces créatures idéales[2].

Quant à l'ordre suivi par le Sanzio, il se retrouve, sauf une seule exception, identique à celui que Dante a adopté dans la *Divine Comédie*. Le ciel constellé, au lieu de précéder Saturne, se trouve placé entre Vénus et Mercure. Au moyen de cette transposition,

1. Les Séraphins entraînent le Premier Mobile et les Chérubins le ciel des étoiles; les Trônes, les Dominations, les Vertus, les Puissances, les Principautés, les Archanges et les Anges font mouvoir les cieux de Saturne, de Jupiter, de Mars, d'Apollon, de Vénus, de Mercure et de Diane.

2. Les draperies sont de couleurs plus solides, avec de nombreux rehauts d'or.

Raphaël a pu respecter la tradition biblique, qui place, à l'instant de la création, le Soleil à la droite du Tout-Puissant et la Lune à sa gauche. Rien de plus simple, en tous cas, que de rétablir le système consacré par Dante, et que de passer du Premier Mobile[1], où nous avons entrevu déjà la figure du Créateur, dans le huitième ciel, « que tant de lumières rendent si beau, et « dans lequel se reflète l'image de l'intelligence pro-« fonde qui lui donne le mouvement... »

E' l ciel, cui tanti lumi fanno bello,
Dalla mente profonda, che lui volve,
Prende l' immage e fassene suggello [2].

LE CIEL DES ÉTOILES. — HUITIÈME CIEL[3].

« Les âmes semblent retourner aux étoiles, selon la « sentence de Platon[4]... »

Parer tornarsi l'anime alle stelle,
Secondo la sentenza di Platone [5].

Un chérubin appuie ses deux mains sur une sphère

1. Neuvième ciel.
2. *Paradiso,* cant. II, v. 130.
3. C'est dans ce ciel que saint Pierre, saint Jacques et saint Jean l'Évangéliste interrogent Dante sur la Foi, sur l'Espérance et sur la Charité, et approuvent son orthodoxie. C'est là aussi que le poëte rencontre Adam. (*Paradiso,* cant. XXIII, XXIV, XXV, XXVI.)
4. Platon, *Timée.*
5. *Paradiso,* cant. IV, v. 23.

constellée, et levant vers le Très-Haut ses yeux, où se reflètent les visions dorées du Paradis, il attend l'ordre d'imprimer le mouvement « aux nymphes éter- « nelles qui éclairent le ciel dans toutes ses parties... »

Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le Ninfe eterne,
Che dipingono 'l ciel per tutti i seni [1].

Le sentiment de Raphaël a été bien affaibli, et même singulièrement transformé par l'interprétation du mosaïste, ou plutôt par les restaurations que ces mosaïques ont subies. C'est ainsi que la simplicité du dessin primitif s'est trouvée remplacée par cette sorte d'emphase particulière au XVII[e] siècle et si fortement accentuée dans les œuvres du Bernin. Sans doute, l'empreinte de la beauté originelle n'a pas complétement disparu, mais elle est comme cachée sous un masque étranger. Quelle distance il y a entre le Chérubin qui nous occupe et le Génie posé sur le globe céleste au plafond de la *Chambre de la Signature!* Heureusement quelques fragments des dessins originaux nous permettent de retrouver et de comprendre la grandeur de la pensée du maître [2].

1. *Paradiso,* cant. XXIII, v. 25.

2. Il aurait fallu faire les mêmes réserves en parlant du Père éternel, si éloigné de cette autre figure du Créateur, qui, dans la Loge vaticane, sépare la lumière des ténèbres. Mais quand on regarde le dessin conservé dans la collection de l'Université d'Oxford (cette étude, largement dessinée à la sanguine, a passé successivement par les cabinets Wicar et Lawrence), on a la preuve immédiate que Raphaël n'est pour rien dans la faiblesse de la mosaïque, et que, dans la conception de son œuvre, il est resté lui-même, simple

Quoi qu'il en soit, cette figure de chérubin demeure encore, malgré ses altérations, pleine de lumière et de poésie. Elle nous élève sans effort à ces hauteurs d'où l'œil, plongeant à travers les sept sphères inférieures, sourit au chétif aspect de notre globe : « Je re-« tournai mon regard à travers toutes les sept sphères, « et je vis notre globe tel que je souris de son aspect... »

Col viso ritornai per tutte quante
Le sette spere, e vidi questo globo
Tal, ch' io sorrisi del suo vil sembiante [1].

N'entrevoyons-nous pas aussi dans ce messager divin quelque chose de l'éclatante pureté et du *saint sourire* qui transformaient le visage rayonnant de Béatrix?

. . . . il santo riso,
E quanto il santo aspetto facea mero [2].

Comment d'ailleurs rendre accessible aux sens ce qui appartient au pur domaine de l'imagination? En présence des splendeurs qui l'éblouissent, Dante, avec un accent d'humilité sublime, s'écrie : « Quiconque songe « au poids d'un tel sujet et à l'épaule mortelle qui s'en « charge, ne la blâmera pas si elle tremble dessous... »

Ma chi pensasse il ponderoso tema,
E l' omero mortal che se ne carca,
Nol biasmerebbe se sott' esso trema [3].

Et si le poëte, qui dispose des horizons infinis de la pen-

autant que savant, trouvant la majesté sans abdiquer la grâce. Un autre dessin représentant un ange élevant les mains se trouve dans la même collection. (Voir les n°s 11 et 84 du catalogue d'Oxford.)

1. *Paradiso,* cant. XXII, v. 133. — 2. *Ibid.,* cant. XXIII, v. 59.
3. *Ibid.,* cant. XXIII, v. 64.

sée, hésite et tremble ainsi, « si la mélodie qui résonne « la plus douce ici-bas, si les accents les mieux faits « pour attirer l'âme humaine paraissent, comparés au « son de cette lyre, un nuage que déchire le ton- « nerre [1], » quels ménagements ne doit pas prendre le peintre, obligé de circonscrire et de préciser son idée sous l'étreinte inflexible de la matière! Aussi Raphaël a-t-il sagement fait de résumer dans un pur symbole les beautés de chaque partie du poëme, et de rappeler ici, seulement par l'indication des étoiles, toutes ces lumières qui répètent incessamment le nom de MARIE [2].

1. Qualunque melodìa più dolce suona
Quaggiù, e più a se l'anima tira,
Parrebbe nube che squarciata tuona,
Comparata al sonar di quella lira.
(*Paradiso*, cant. XXIII, v. 97.)

2. Facean sonar il nome di MARIA.

Ibid., cant. XXIII, v. 111. — Au bas de cette sphère constellée, on lit ces mots : FIANT-LVMINARIA-IN-FIRMAMENTO-COELI. — Dans le système de Ptolémée, le ciel des étoiles fixes est considéré presque comme un monde à part, et c'est ce qui explique pourquoi Raphaël l'a rappelé ici par la forme sphérique. La sphère était d'ailleurs employée dès la plus haute antiquité comme symbole de l'univers. Diverses médailles grecques montrent Anaxagore, Pythagore, Hipparque, avec une sphère qui désigne à la postérité leurs conquêtes astronomiques. (Voir Q. Visconti, *Supplément à l'Iconographie grecque*, pl. A, n° 2; — pl. XVII, p. 161, etc.) Pour les Platoniciens, le globe était l'emblème du monde, au moment où il sortit du chaos.

SATURNE. — SEPTIÈME CIEL [1].

Pénétrons dans la sphère destinée aux âmes qui vécurent de la vie contemplative. « Nous voilà dans la « septième splendeur, qui, sous la poitrine du Lion « ardent, rayonne avec lui vers la terre, en tempérant « son ardeur... »

Noi sem levati al settimo splendore,
Che sotto 'l petto del Leone ardente
Raggia mo misto giù del suo valore [2].

Saturne se montre ici sous la vieille image du temps [3]. Il tient en main la faux classique, et lève vers Dieu sa tête vénérable et soumise. C'est lui qui mesure aux choses et aux hommes la durée et la vie ; mais il n'est dans cette fonction que l'agent de la volonté du Créateur, et c'est ce que montre clairement la figure imaginée par Raphaël.

Dieu est éternel, et le temps n'a commencé d'être qu'au moment de la Création. Voilà ce qu'a voulu ex-

1. C'est dans le ciel de Saturne que le poëte voit les saints, qui s'adonnèrent à la vie contemplative, former une échelle immense. C'est là qu'il s'entretient avec saint Pierre Damien et avec saint Benoît. (*Paradiso,* cant. XXI-XXII.)

2. *Ibid.,* cant. XXI, v. 13.

3. La confusion du nom de *Saturne,* κρόνος, avec le mot χρόνος, *temps,* dut aider à cette assimilation.

primer le Sanzio par le geste et la position du divin messager, qui complète et explique ici l'image de Saturne. Cet esprit de lumière maintient encore immobile le symbole du temps. Les yeux dirigés vers l'Empyrée, il voit le Très-Haut levant la main dans l'acte final de la création, et aussitôt il étend ses ailes et s'apprête à donner à la planète le mouvement auquel elle obéira jusqu'au jour du Jugement. Cette composition est fort ingénieuse et en même temps très-éloquente. On pourrait peut-être demander en quoi le *Trône*, qui préside aux évolutions de Saturne, diffère du *Chérubin* qui tout à l'heure entraînait dans sa course le ciel des étoiles, et à quels signes aussi nous reconnaîtrons, dans les tableaux suivants, les *Dominations*, les *Vertus*, les *Puissances*, les *Principautés*, les *Archanges* et les *Anges*. Mais cette objection n'est pas sérieuse. Outre qu'il eût été dangereux pour l'harmonie générale de chercher la réalisation de cette hiérarchie idéale, l'esprit, en présence d'un pareil spectacle, fût resté certainement plein de doute et de confusion. Il est toujours mauvais d'égarer les arts du dessin en dehors de leur propre voie, et de leur demander ce qu'ils ne peuvent donner à l'aide des moyens dont ils disposent. Denys l'Aéropagite lui-même, celui de tous les saints auquel Dante attribue l'honneur d'avoir le mieux connu la nature et le ministère des anges[1], eût reculé sans doute

1. C'est à Denys l'Aréopagite qu'on attribue le traité *de Cœlesti hierarchia*. Dante place le saint visionnaire dans le ciel du soleil (quatrième ciel) : « A présent, tu vois la lumière de ce cierge, qui,

devant l'impossibilité d'imposer à chacune de ses visions des contours fixes, précis, accessibles à la peinture, et quiconque oserait une pareille entreprise n'arriverait assurément qu'à produire une série d'hiéroglyphes inconciliables avec toute idée d'harmonie linéaire. L'artiste, forcé d'emprunter toujours au monde réel l'image des idées même surnaturelles, doit résister à la tentation de pénétrer dans le domaine de l'imagination pure; il agit sagement en s'enfermant dans un cercle rigoureusement tracé, où il concentre toute la lumière, c'est-à-dire toute la beauté qu'il est possible de donner à l'image de l'homme anoblie et transfigurée. Le génie a pour mission de simplifier toujours et de chercher dans la clarté l'élément essentiel de la grâce.

Il importe enfin de rappeler que Dante montre la planète de Saturne comme enveloppée de cristal, sans doute à cause de l'anneau lumineux qui entoure cette planète. Or, Raphaël aussi a représenté l'orbite de cette sphère par une couronne transparente, à travers laquelle on voit une partie du bras et de l'aile gauches du *Trône* préposé à la garde de cette planète.

« là-bas, a le mieux vu dans la nature des anges et le mieux connu
« leur ministère... »

Appresso vedi 'llume di quel cero
Che giuso in carne più addentro vide
L'angelica natura e 'l ministero.

(*Paradiso,* cant. x, v. 115.)

JUPITER. — SIXIÈME CIEL[1].

Jupiter est à côté de Saturne. Malgré la fierté de ses traits, il ne rappelle plus la puissance souveraine devant laquelle s'inclinaient dans l'antiquité les hommes et les dieux. Ce n'est plus qu'un symbole de lumière et de force, au service de la force suprême et de la lumière par excellence. S'il tient encore la foudre, ce n'est que pour mémoire, et l'aigle placé à ses côtés rappelle surtout la forme des évolutions mystérieuses auxquelles les âmes des justes se livrent dans cette sphère : « Ce groupe bienheureux, qui d'abord sem-« blait se réjouir en formant sur l'M une couronne de « lis, par un petit mouvement acheva la figure de « l'aigle... »

L'altra beatitudo, che contenta
Pareva in prima d'ingigliarsi all'emme,
Con poco moto seguitò la 'mprenta [2].

Le maître de l'Olympe, transporté dans le ciel chrétien, est donc devenu l'asile éternel de la justice et de

1. Dante voit, dans cette sphère (*Paradiso*, cant. XVIII, XIX, XX), les âmes des saints (et particulièrement des rois) qui ont pratiqué la justice, dessiner un aigle gigantesque. C'est David, Trajan, Ézéchias, Josué, Constantin, Guillaume II (roi de Sicile, nommé le Bon), le Troyen Riphée,

Cadit et Ripheus, justissimus unus
Qui fuit in Teucris, et servantissimus æqui.

2. *Paradiso*, cant. XVIII, v. 112.

la vérité. L'Intelligence, qui le domine et l'entraîne en lui montrant le Créateur, est superbe de mouvement, admirable de beauté. Aucune image ne pouvait mieux justifier le nom de *Domination* que lui donne le poëte. Les deux bras élevés vers Dieu, elle abaisse la tête avec une douceur infinie vers l'orbite dont elle règle le mouvement. C'est surtout en regardant cette figure chrétienne qu'on redit volontiers la belle strophe de Dante : « O douce étoile, combien de magnifiques joyaux me démontrèrent que notre justice est un effet du ciel que tu ornes de tes diamants... »

O dolce stella, quali e quante gemme
Mi dimostraron, che nostra giustizia
Effetto sia del cielo che tu ingemme [1] !

MARS. — CINQUIÈME CIEL [2].

Je me sens, dans cette sphère nouvelle, plus à l'aise pour admirer Raphaël, car un très-beau dessin me per-

1. *Paradiso,* cant. XVIII, v. 115.
2. Dans ce ciel Dante voit une croix resplendissante au milieu de laquelle se tient Jésus-Christ, entouré des bienheureux qui ont combattu pour la foi. C'est là que le poëte rencontre Cacciaguida, son trisaïeul (Cacciaguida était mort en combattant contre les Turcs), qui lui prédit son exil de Florence et sa retraite chez les princes della Scala. Dante voit sur cette croix glorieuse le grand Machabée, Charlemagne, Roland, Guillaume, Richard, Godefroi, Robert Guiscard. (*Paradiso*, cant. XIV, XV, XVI, XVII, XVIII.)

met de mesurer directement la distance qui sépare la conception du maître de l'interprétation du mosaïste. Tout à l'heure, en regardant Jupiter, mon impression était presque pénible. Je cherchais avec effort, sous cette figure rigide et glacée, la trace de la grandeur et de la dignité premières. L'inspiration du peintre était à ce point obscurcie, effacée, déviée même, que, si je n'avais considéré la noble simplicité de l'ange, j'aurais presque douté d'une aussi grande origine. Ici, grâce au dessin du musée de Lille[1], aucune hésitation n'est possible, on retrouve directement, spontanément, sans fâcheux intermédiaire, la pensée lucide et puissante de Raphaël. Mars, sans abdiquer son caractère héroïque, prend une expression d'une austérité inaccoutumée. Sa main droite, armée du glaive, se lève avec énergie, et sa tête suit le mouvement de sa main. Mais ce geste n'est pas un défi, c'est une acclamation. Ce n'est plus le cri des batailles, c'est l'accent de la prière, que fait entendre l'antique incarnation de la guerre. Dans ses yeux, point de menace, rien que de la ferveur. Cette épée ne frappera plus que si Dieu le commande. Mars est près de devenir archange. La sainte ardeur qui l'enflamme lui est communiquée par la *Vertu* qui le domine[2]. C'est cette *Vertu* qui fait du héros païen le chef de la phalange chrétienne; c'est

1. Ce dessin est exécuté à la sanguine. Il porte le n° 678 du Catalogue de la collection Wicar, à Lille.

2. Cet ange, aux ailes déployées, est drapé dans la mosaïque et nu dans le dessin.

elle qui élève et soutient son bras, elle qui bénit ses armes en les dévouant au Créateur, elle enfin qui transforme en une puissance bienfaisante, au service de la vérité, la vieille allégorie du carnage et du sang.

Mars et l'ange qui le guide sont en parfait accord d'esprit et de forme. Ils composent un groupe poétique, d'une physionomie singulière, mystérieuse et sombre, qui répond parfaitement à l'idée des anciens sur cette planète qu'on appelait l'*Étoile de feu*[1]. Cette composition répond d'ailleurs à l'impression de Dante, lorsqu'il pénètre dans la cinquième sphère du paradis : « Je « m'aperçus que j'étais plus élevé, au sourire enflammé « de l'étoile, qui me parut plus rouge que de cou- « tume... »

Ben m'accors' io, ch'i 'era più levato,
Per l'affocato riso della stella,
Che mi parea più roggio che l'usato [2].

Nous avons là un symbole expressif de ce cinquième

1. En regardant cet astre qui s'enveloppe de noires vapeurs, l'imagination des Orientaux avait accepté avec terreur les légendes les plus effrayantes, les traditions les plus fabuleuses. Cette constellation devint bientôt un signe de malheur, surtout un présage de guerre. Dès que la planète eut été personnifiée par l'anthropomorphisme grec, Mars se trouva tout armé pour être le dieu des batailles. De sa conjonction avec Vénus naquit la fable des amours de la déesse et du dieu. A un point de vue plus élevé, Mars, avec son glaive ou sa hache d'or, devint un symbole général qui fit allusion, dans le système planétaire de l'antiquité, à la terre dont le sein s'entr'ouvre aux influences célestes. Cette planète représenta l'action violente mais bienfaisante qui déchire et pénètre la terre pour l'enrichir ensuite, la lutte féconde qui opère le grand œuvre de la régénération et de l'ordonnance cosmiques.

2. *Paradiso,* cant. XIV, v. 85.

ciel, dans lequel des rayons rapides dessinent une croix immense, sur toute l'étendue de laquelle les âmes vaillantes aiment à se reposer, en faisant entendre de divins concerts.

Sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno,
Che fan giunture di quadranti in tondo [1].
. . . .
Così da 'lumi che lì m'apparinno,
S'accogliea per la croce una melòde,
Che mi rapiva senza intender l'inno [2].

« Ainsi ces rayons constellés formaient, dans la « profondeur de Mars, le signe vénérable[3] que forme, « dans le cercle, la jonction des cadrans... Ainsi les « lumières qui m'apparurent sur cette croix firent en- « tendre une mélodie dont je fus ravie, bien que je ne « la pusse comprendre; » car c'est la main de Dieu qui monte et descend les saintes cordes de cette lyre [4].

APOLLON. — QUATRIÈME CIEL [5].

Nous voilà dans le cercle du soleil, dans cette sphère dont les rayons d'or environnent les âmes bienheu-

1. *Paradiso,* cant. XIV, v. 100. — 2. *Ibid.,* cant. XIV, v. 121.
3. Le signe de la croix.
4. Silenzio pose a quella dolce lira,
E fece quietar le sante corde
Che la destra del cielo allenta e tira.
Paradiso, cant. XV, v. 4.
5. L'idéal de la vie religieuse est placé dans ce foyer de lumière.

reuses qui ont voué ici bas leur corps à la pauvreté. Ces âmes, transformées en lumières triomphantes, douées de voix ineffables, se réunissent en couronne et forment des danses joyeuses :

Io vidi più fulgòr vivi e vincenti
Far di noi centro e di se far corona,
Più dolci in voce che' n vista lucenti [1].

« Je vis plusieurs lumières vives et triomphantes « faire de nous un centre et d'elles une couronne; elles « étaient plus douces encore par leurs voix que bril- « lantes par leur aspect... » — « Ainsi les deux guir- « landes de ces roses éternelles tournaient autour de « nous... »

Così di quelle sempiterne rose
Volgeansi circa noi le due ghirlande,
E sì l'estrema all' intima rispose [2].

« Telle était la quatrième famille du Père suprême... »

Tal era quivi la quarta famiglia
Dell' alto padre. . . . . [3].

« Là on chantait, non Bacchus et Pan, mais trois

Les âmes des saints y forment une radieuse couronne qui se meut au sein de l'harmonie. C'est là que Dante s'entretient longuement avec saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure; c'est là qu'il rencontre saint Dominique, saint François d'Assise, Denys l'Aréopagite, Paul Orose, Boëce, Isidore de Bède, Richard de Saint-Victor, Siger de Courtray (le célèbre professeur de la rue du Fouarre, à Paris), le prophète Nathan, Albert le Grand, Hugues de Saint-Victor, Pierre l'Espagnol, Donatus (le grammairien, maître de saint Jérôme), Pierre Lombard, etc. (*Paradiso*, cant. X, XI, XII, XIII, XIV.)

1. *Paradiso*, cant. X, v. 64.
2. *Ibid.*, cant. XII, v. 19.
3. *Ibid.*, cant. X, v. 49.

« personnes dans une nature divine, et dans une seule « personne l'union de la nature divine à la nature hu- « maine... »

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
Ma tre Persone in divina natura,
Ed in una persona essa e l' umana [1].

Sans chercher à lutter avec l'infini de l'imagination dantesque, Raphaël a figuré le soleil sous la forme de l'Apollon antique. Il a emprunté au paganisme le symbole par excellence de la beauté virile, pour représenter le foyer béni qui répand sur la terre la chaleur et l'abondance. Il a montré le dieu de la lumière lançant à travers l'espace ses flèches enflammées. Seulement cette allégorie, au lieu de reproduire l'expression dédaigneuse et irritée qui convenait à l'archer de l'Olympe au moment où il frappait ses ennemis, porte le cachet de la grâce, de la douceur et de la bienfaisance qui sied au messager dont la mission providentielle est de faire naître en tous lieux la fécondité, l'espérance et la vie. C'est encore l'Apollon de la jeune école attique, aux traits majestueux et vifs, aux formes sveltes et élégantes, mais sur lequel le sentiment moderne a posé son empreinte, et qui répond dès lors à l'idée du poète. C'est « le grand ministre de la na- « ture, qui imprime au monde la vertu du ciel, et qui « mesure le temps avec sa lumière... »

1. *Paradiso*, cant. XIII, v. 25.

Lo ministro maggior della natura
Che del valor del cielo il mondo imprenta,
E col suo lume il tempo ne misura [1].

On se sent entraîné vers la pure et claire image du divin sagittaire, et l'on cherche comme des bienfaits les rayons de ses yeux.

Au-dessus de cette figure lumineuse s'élève une des *Puissances* qui commandent au quatrième ciel. Ce pur esprit, dont la mosaïque a forcé les traits et dénaturé la valeur, lève les yeux vers l'Empyrée et pose de ses deux mains une couronne de flammes sur la tête d'Apollon. L'ensemble du tableau a perdu la plus grande partie de sa ferveur et de sa beauté premières. Néanmoins, on reconnaît Raphaël dans les grâces chrétiennes qui transforment, sans le défigurer, le fils de Jupiter et de Latone, et, heureux encore de regarder une pareille image, on redit volontiers avec Béatrix : « Remercie, remercie le Soleil des Anges[2] qui, par sa « grâce, t'a élevé à ce soleil visible... »

. . . . Ringrazia,
Ringrazia il sol degli Angeli ch' a questo
Sensibil t' ha levato per sua grazia [3].

1. *Paradiso,* cant. x, v. 28. — 2. Dieu.
3. *Ibid.,* cant. x, v. 52.

VÉNUS. — TROISIÈME CIEL [1].

« Le monde croyait jadis, au péril de son âme, que « des rayons de la belle Cypris, qui tourne dans le « troisième épicycle, émanait le fol amour... Et de « celle-là (de Vénus) de qui je tire le début de ce « chant, ils tiraient le nom de l'étoile que le soleil « regarde avec amour, tantôt par devant, tantôt par « derrière. Je ne me sentis pas monter dans cette « sphère, mais je fus certain que j'y étais, en voyant « ma dame devenir plus belle... »

Solea creder lo mondo in suo periclo,
Che la bella Ciprigna il folle amore
Raggiasse volta nel terzo epiciclo.
. . . .

1. Dans cette sphère humide (*Paradiso,* cant. VIII, IX), Dante voit de douces lumières qui se détachent des profondeurs où elles chantent éternellement, pour venir converser avec lui. C'est d'abord Charles de Hongrie, qui explique au poëte comment un père vertueux peut engendrer un fils pervers. Puis c'est Cunizza, sœur du tyran de Padoue Ezzelino da Romano, qui annonce les malheurs réservés à la Marche de Trévise. C'est enfin le troubadour marseillais Foulques, qui prédit la mort prochaine de Boniface VIII : « Mais « le Vatican et les autres parties saintes de Rome, qui furent le cimetière de cette milice dont Pierre était le chef, bientôt seront délivrés de l'adultère... »

Ma Vaticano, e l'altre parti elette
Di Roma, che son state cimitero
Alla milizia che Pietro seguette,
Tosto libere fien dall'adultèro.
(*Paradiso,* cant. IX, v. 139.)

E da costei, ond'io principio piglio,
Pigliavano 'l vocabol della stella
Che 'l Sol vagheggia or da coppa or da ciglio.
Io non m'accorsi del salire in ella :
Ma d'esserv 'entro mi fece assai fede
La donna mia ch'io vidi far più bella [1].

Emprunter aux souvenirs de la mythologie grecque une représentation de l'astre qui, le premier, répand sa douce clarté dans la splendeur des nuits, tel est le but qu'a dû se proposer Raphaël. Dès la plus haute antiquité, cette brillante constellation avait fait naître dans le cœur des hommes le pressentiment d'une beauté supérieure. L'imagination des Hellènes vit cette étoile d'or plonger dans la mer, et Vénus sortir aussitôt radieuse du sein des flots. Cette Vénus tombée du ciel antique, Raphaël la place dans le paradis chrétien, comme dans la sphère unique où le culte du beau puisse passionner incessamment les hommes sans les égarer jamais. Mais en lui restituant sa grâce originelle, il éloigne avec respect tout ce qui pourrait rappeler la sensualité de l'Aphrodite terrestre. Il montre Vénus sous les traits d'une jeune vierge, qui découvre pour la première fois aux yeux de l'univers les trésors que la Providence a déposés en elle au sein du firmament. Si d'une main timide elle écarte la draperie qui la pare, de l'autre elle se couvre avec une pudeur charmante. Sa tête est doucement penchée vers la terre, et de ses yeux humides émane « cette lumière qui

1. *Paradiso*, cant. VIII, v. 1 ; — v. 10.

« scintille..., comme un rayon de soleil dans une eau « pure. »

. . . . questa lumiera
Che. . . . . scintilla
Come raggio di Sole in acqua mera [1].

Près d'elle se tient l'Amour, portant un flambeau[2]. Ce bel enfant est lui-même un reflet de l'universel Amour, qui protége l'univers après l'avoir créé. — Enfin une *Principauté,* les ailes déployées et les bras étendus, domine cette planète et gouverne sa marche harmonieuse à travers l'espace.

Raphaël se retrouve tout entier dans la conception de cette Vénus chrétienne et dans l'expression de cet Amour ou plutôt de cet ange. Il n'y a que lui pour faire entrevoir ces sourires du ciel, qui font croire en même temps qu'aimer. On ne pouvait mieux représenter la lumière qui guide et qui charme, à travers l'obscurité de la vie réelle, les âmes tendres en quête du vrai et du beau.

1. *Paradiso,* cant. IX, v. 112.

2. C'est sur ce flambeau qu'on voit, avec la date de 1516, le monogramme du mosaïste Luigi da Pace :

L. V.
D. P.
V.
F. 1516.

MERCURE. — DEUXIÈME CIEL [1].

« Cette petite étoile est peuplée des bons esprits qui, « après avoir fait un noble emploi de leur activité, « laissent après eux sur la terre l'honneur et la renom- « mée... »

> Questa picciola stella si correda
> De' buoni spirti che son stati attivi,
> Perchè onore e fama gli succeda [2].

Cette mosaïque, telle qu'on la voit aujourd'hui, est à ce point altérée, qu'on n'y découvre presque plus la trace du dessin de Raphaël. Il n'y a même plus rien de l'interprétation primitive, car quelque imparfaite qu'on puisse la supposer, elle rappellerait au moins quelque chose du génie du XVIe siècle. C'est une œuvre nouvelle, dans laquelle l'emphase s'est substituée partout à la simplicité. Le XVIIe siècle, avec ses vues étroites et ses qualités moyennes, est venu se greffer sur la Renaissance, et l'ivraie a étouffé le bon grain. C'est la nécessité fatale de toutes les restaurations. Quand une époque se retourne vers une autre époque, c'est presque toujours à travers sa propre image qu'elle

1. Parmi les âmes heureuses qui accueillent le poëte dans cette sphère, celle de l'empereur Justinien lui raconte les gloires de l'Aigle romaine. C'est là que brille aussi la lumière de Romée, ministre de Raymond-Bérenger, comte de Provence. (*Paradiso*, cant. V, VI VII.)

2. *Paradiso*, cant. VI, v. 112

la regarde. Nous croyons voir les hommes d'autrefois, et nous sommes si préoccupés de nous-mêmes, qu'en pensant retrouver les traits du passé ce sont nos propres traits que nous reproduisons. Les vingt premières années du XVI[e] siècle furent pour l'art un de ces âges providentiels qu'on doit admirer sans cesse, mais qu'on ne recommence jamais. « Ce décret est voilé, « frère, pour les yeux de tout homme dont l'esprit n'a « point grandi dans la flamme de l'amour... »

Questo decreto, frate, sta sepulto
Agli occhi di ciascuno, il cui ingegno
Nella fiamma d'amor non è adulto [1].

Quiconque n'a pas grandi dans la flamme d'un pareil mouvement tente en vain d'en reproduire l'esprit.

Raphaël, en adoptant l'Hermès antique pour représenter le ciel réservé aux âmes qui, par leurs belles actions, se sont élevées à la gloire, a dû en faire ce que l'art grec en avait fait déjà, l'éphèbe accompli du gymnase. Son mouvement exprime la vélocité de sa course. C'est le même génie vif et prompt que les anciens plaçaient dans cette planète aux évolutions rapides. C'est le dieu qui, par ses rapports avec la Lune et par son commerce avec Proserpine, était à chaque printemps le médiateur de la fécondation universelle [2].

1. *Paradiso,* cant. VII, v. 58.

2. Voir, pour le commerce de Mercure avec Proserpine, l'*Histoire des Religions de l'antiquité* de Fr. Creuzer, ouvrage refondu et savamment développé par M. J. D. Guigniaut, liv. V, sect. I, ch. II, p. 297. — L'origine cosmique d'Hermès est sans doute orientale. On retrouve l'influence de ce dieu chez les Hindous, soit dans Brahma,

Il reste donc ici presque ce qu'il était pour l'antiquité. Seulement, au lieu d'être le ministre des dieux créateurs, il devient l'agent de la volonté du Créateur par excellence. L'*Archange* qui le domine, en tempérant l'impatience de sa marche, lui montre le Tout-Puissant et lui rappelle que l'intelligence du monde émane directement de l'Intelligence suprême : « L'âme de « tous les animaux et de toutes les plantes, composée « de diverses puissances, tire des saintes étoiles l'étincelle et le mouvement. Mais notre vie aspire sans intermédiaire la souveraine bonté, et s'en enamoure « ensuite à tel point, que toujours elle la désire[1]... »

DIANE. — PREMIER CIEL [2].

Nous voilà enfin descendus « dans la sphère la

soit dans Bouddha. C'est cette incarnation de la parole divine, cette idée fondamentale de l'esprit de vie, ordonnateur de la matière, qui devint le héros nourricier et prophète de la Béotie.

1. L'anima d'ogni bruto e delle piante
Di complession potenziata tira
Lo raggio e 'l moto delle luci sante.
Ma nostra vita senza mezzo spira
La somma benignanza, e l'innamora
Di se, sì che poi sempre la disira.

Paradiso, cant. VII, v. 139. — Dante renouvelle dans ces vers la doctrine des scolastiques, d'après laquelle les brutes étaient produites par la nature, tandis que l'âme des hommes dérive immédiatement de Dieu.

2. C'est dans ce premier ciel que Dante rencontre les âmes qui

plus lente, » *nella spera più tarda*[1], dans laquelle habitent les âmes arrachées à la vie religieuse, mais qui, rendues au monde, continuèrent à envelopper leur cœur du voile sacré dont on avait dépouillé leur front. C'est là que le poëte s'entretient avec Piccarda de la famille florentine des Donati, qui, après avoir pris l'habit de Sainte-Claire, fut enlevée *à la douce clôture :* « Des hommes, plus habitués au mal qu'au bien, « m'enlevèrent à la douce clôture... »

Uomini poi, a mal più che a bene usi,
Fuor mi rapiron della dolce chiostra [2].

Là aussi il voit l'âme de la grande Constance, fille de Roger, roi de Pouille et de Sicile, qui fut arrachée à son cloître et mariée à l'empereur Henri VI : « Elle « fut religieuse, et l'on a de même ôté de sa tête l'om- « bre des bandeaux sacrés. Mais quand elle fut re- « tournée dans le monde, contre son gré et contre ses « bonnes habitudes, elle ne fut jamais dépouillée du « voile de son cœur... »

. . . . fu tolta
Di capo l'ombra delle sacre bende.
Ma poi che pur al mondo fu rivolta,
Contra suo grado e contra buona usanza,
Non fu dal vel del cuor giammai disciolta [3].

Raphaël, pour représenter la Lune, ne pouvait pren-

ayant fait vœu de virginité, manquèrent par force à ce vœu. (*Paradiso,* cant. II, III, IV.)

1. *Paradiso,* cant. III, v. 51.

2. *Ibid.*, v. 106. — 3. *Ibid.*, v. 113.

dre une plus noble figure que la Diane des Grecs. Aussi a-t-il reproduit cette allégorie dans son élégance et dans sa dignité premières. C'est une réminiscence païenne, mais empruntée à ce que le paganisme a laissé de plus pur, et qui de plus est éclairée d'un sentiment nouveau. Le croissant qui brille au front de la déesse « fait resplendir en elle je ne sais quoi de divin qui « déroute la certitude des anciens souvenirs... »

. . . . ne' mirabili aspetti
Vostri risplende non so che divino,
Che vi trasmuta da' primi concetti [1].

On se représente volontiers sous cette forme les douces âmes qui revivent dans cet heureux séjour. S'il y a dans ce symbole quelque chose de la divinité paisible à laquelle s'adressaient les chants des Hellènes [2], on y reconnaît plus encore « la perle éternelle, » l'*eterna margherita* [3], célébrée par la poésie chrétienne, et l'on répète avec le poëte : « Élevons nos âmes reconnaissantes « vers Dieu, qui nous a unis à cette première étoile... »

Drizza la mente in Dio grata, ...
Che n' ha congiunti con la prima stella [4].

L'*Ange* qui domine cette zone céleste, la plus voisine de la terre, est d'une rare élégance de formes et d'une grande hardiesse de mouvement. Il consacre

1. *Paradiso,* cant. III, v. 58.
2. « Lune, brille d'une clarté propice. C'est à toi, divinité pai- « sible, que s'adressent mes chants. » Théocrite, idyl. II.
3. *Paradiso,* cant. II, v. 34.
4. *Ibid.*, v. 29.

avec éloquence une image profane, et montre, dans la Diane antique, une force en même temps qu'une splendeur au service de Dieu.

Raphaël a entouré d'un fragment de l'écliptique chacune des figures représentant les sphères du Paradis dantesque; et sur ces arcs, qui servent de supports aux anges préposés au mouvement des cieux, il a distribué les signes du Zodiaque. Conformément au système de Ptolémée, les planètes sont dans leurs domiciles respectifs. Saturne est dans le Capricorne, Jupiter dans le Sagittaire et dans les Poissons, Mars dans le Scorpion et dans le Bélier, Apollon (le Soleil) dans le Lion, Vénus dans la Balance et dans le Taureau, Mercure dans la Vierge et dans les Gémeaux, Diane (la Lune) dans le Cancer. Le signe du Verseau manque seul à cette nomenclature.

Il est inutile sans doute de chercher, parmi les grands tableaux astronomiques de l'antiquité, l'origine de la conception de Raphaël. Les bandes zodiacales des grands temples d'Esné et de Denderah[1] étaient lettres mortes pour le Sanzio, et toute comparaison avec de pareils monuments serait puérile. Les planisphères empruntés à l'antique Égypte, tels que celui dont on

1. *Religions de l'antiquité*, pl. XLVIII, 191, et pl. XLIX, 192.

a enrichi la bibliothèque de Paris, ne sauraient l'avoir inspiré davantage [1]. Ces documents eussent-ils été sous ses yeux, qu'il eût dû puiser son inspiration à une source plus claire, demander ses renseignements à des modèles plus simples, d'une science moins compliquée, moins obscure, plus accessible au sentiment moderne, et qui lui offrissent au moins les rudiments de la beauté. Rien d'impossible, par exemple, qu'une médaille, telle que celle d'Antonin le Pieux, ou qu'une monnaie semblable à celle de Nicée, lui aient fourni la première idée de sa composition. Au centre de la médaille, Jupiter-Sérapis est entouré d'une auréole lumineuse [2]; puis, dans une zone intermédiaire, se trouvent les planètes; enfin, dans un cercle extérieur viennent les douze signes du Zodiaque. Sur la monnaie de Nicée, Jupiter, également entouré du Zodiaque, apparaît encore comme point central du monde, mais avec un degré supérieur de puissance et de majesté [3]. Eh bien, partageons le cercle zodiacal en fragments égaux, où nous ferons entrer chacune des allégories astronomiques; plaçons, au-dessus des faux dieux qui figurent les pla-

1. *Mémoires de l'Académie des Inscript.,* XLI, p. 522, pl. I, 11. — *Religions de l'antiquité,* pl. L, 193.

2. Le dieu n'est ici représenté que par une simple tête couronnée du *modius*.

3. Sur cette belle monnaie, Jupiter est assis sur le foudre. (Mionnet, Suppl., V, p. 78.) — On peut consulter aussi une monnaie à peu près semblable d'Alexandre Sévère. — Suivant Hérodote, les Perses appelaient Jupiter le Cercle entier des cieux. Il parcourait les douze signes du Zodiaque, répandant partout sur son passage la terreur ou la grâce.

nètes, les anges du Paradis chrétien ; à Jupiter substituons le Créateur, le Premier Mobile; animons du souffle de la poésie chrétienne cet ensemble cosmique emprunté à l'antiquité, et aussitôt la mosaïque conçue par Raphaël apparaîtra dans sa grandeur et dans sa simplicité. Aux représentations astronomiques des anciens, l'art de la Renaissance devait ajouter l'idée d'une Providence universelle, absolue, qui dispose de l'univers après l'avoir créé. « Ces organes du monde, comme tu « vois maintenant, descendent de degré en degré, de « sorte qu'ils prennent en haut la vertu qn'au-dessous « ils communiquent... »

Questi organi del mondo così vanno,
Come tu vedi omai, di grado in grado,
Che di su prendono, e di sotto fanno [1].

Voilà ce qu'on lit clairement à la voûte de la chapelle mortuaire d'Augustin Chigi : « C'est ainsi qu'il con-« vient de parler à votre esprit, parce qu'il ne saisit « d'abord que par les sens les choses qu'il rend en-« suite dignes de l'intelligence... »

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
Perocchè solo da sensato apprende
Ciò che fa poscia d'intelletto degno [2].

Raphaël a donc fixé dans ce magnifique ensemble le pur rayon de lumière sur lequel Béatrix fit monter de monde en monde l'âme aimée du poëte. Hélas ! de la primitive éloquence de ces pensées sublimes, il ne reste

1. *Paradiso*, cant. II, v. 121.
2. *Ibid.*, cant. IV, v. 40.

plus maintenant qu'une interprétation insuffisante, déviée, obscure, infidèle, menteuse, à travers laquelle il est difficile de ressentir l'influence bienfaisante de l'inspiration du maître. Et cependant l'originalité de cette œuvre est incontestable. Aucun artiste, en dehors du Sanzio, n'eût été capable d'une conception aussi simple, aussi harmonieuse, aussi vaste, aussi grandiose dans son unité. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à considérer les différents Zodiaques imaginés par les plus illustres disciples de l'Urbinate : le Zodiaque peint à Rome, par Perino del Vaga et par Jean d'Udine, dans la grande salle des appartements Borgia, et surtout les compositions du même ordre laissées par Jules Romain à Mantoue. Nous ne voyons, dans la chambre vaticane, que des sujets mythologiques, traités avec élégance, mais dans un goût purement conventionnel, qu'aucun lien d'ailleurs ne rattache rigoureusement les uns aux autres, et dont le style s'éloigne sensiblement déjà de la tradition classique. Dans le palais du T, et surtout dans la salle du Zodiaque au palais Ducal, nous nous sentons tout à coup désorientés, étourdis, troublés, presque effrayés, en présence de l'appareil pesant et bizarre suspendu comme une menace au-dessus de nos têtes. Il y a un abîme entre ces fresques où le talent déborde et la mosaïque de Sainte-Marie-du-Peuple, que domine encore, à travers les ravages des restaurations, le génie de Raphaël uni au génie de l'antiquité.

STATUE DU PROPHÈTE JONAS.

Nous avons dit que, parmi les quatre statues qui décorent les niches réservées dans la partie inférieure des pans coupés de la chapelle, celles d'Élie et de Jonas manifestent la propre pensée de Raphaël[1]. Or, entre ces deux statues, il faut distinguer encore : car l'une, le Jonas, est d'un sentiment tellement supérieur, que si l'autre, l'Élie, a été sculptée par Lorenzetto d'après un dessin de l'Urbinate, on est presque en droit d'en conclure que le Sanzio lui-même a laissé sur le marbre l'empreinte immédiate de son génie.

A la fin du XVI[e] siècle, Giovanni Martinelli rapporte que le Florentin Lorenzetto avait exécuté les statues d'Élie et de Jonas dans la maison et sous les yeux de Raphaël, et il ajoute que sans doute le Sanzio y avait travaillé lui-même[2]. D'un autre côté, Pirro Ligorio, contemporain de Raphaël, revient plusieurs fois avec prédilection sur la statue du Jonas, et dit qu'elle fut prise dans un bloc de marbre tiré du temple de Castor

1. Les deux autres, celles de Daniel et d'Élisée, sont de Bernin.
2. *Le cose maravigliose della città di Roma*. Roma, 1589.

et Pollux, au *Forum Romanum*[1]. Le choix spécial d'une matière irréprochable et les garanties dont le Sanzio voulut s'entourer, prouvent qu'il attachait à cette œuvre une importance particulière. Si d'ailleurs on considère les statues dans lesquelles on ne peut méconnaître le ciseau de Lorenzetto, alors même qu'il interprète les dessins de l'Urbinate, si l'on regarde par exemple la *Madonna del Sasso*, placée au Panthéon, près du tombeau de Raphaël, on ne peut nier que ce sculpteur, abandonné à ses propres forces, ait été incapable d'imprimer au marbre la beauté, la souplesse et la grâce qui parent le Jonas de la chapelle d'Augustin Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple.

Que Raphaël, peintre par excellence, ait suivi la tradition de la Renaissance en s'adonnant à tous les travaux qui relèvent des arts du dessin, et qu'après avoir fait souvent de l'architecture il ait manié quelquefois l'ébauchoir et le ciseau, c'est ce qui ressort d'une lettre que Balthazar Castiglione adressait le 8 mai 1523 à Andrea Piperario, son intendant à Rome[2] : « Je « désire savoir, » dit-il dans cette lettre, « si Jules Ro- « main possède encore le jeune garçon en marbre *de « la main de Raphaël*, et le dernier prix auquel il le « laisserait. » Cavaceppi[3] a reproduit un groupe représentant un enfant blessé à mort et couché sur le dos d'un dauphin. On lit au bas de cette estampe : *Delfino*

1. Voir. à la Bibliothèque vaticane, le manuscrit n° 3374, p. 244.
2. *Lettere pittoriche,* V, p. 245, n° 5.
3. *Raccolta d'antiche statue,* Roma, 1768, t. I, pl. XLIV.

che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Ecc. il sig. Balì de Breteuil, Ambasc. della sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede. Mengs possédait, dans sa collection de plâtres[1], un moulage de cette statue, dans laquelle on peut vraisemblablement reconnaître celle que Balthazar Castiglione voulait acquérir de Jules Pippi[2]. Nous avons vu également, en 1857, à l'exposition de Manchester, une répétition en marbre du même groupe[3]. Quant à l'original, on en a perdu la trace, et ce n'est plus maintenant que d'après le moulage qu'il est possible d'en prendre une idée exacte. En examinant ce plâtre avec attention, on remarque, dans l'enfant, beaucoup d'inexpérience à côté d'une véritable inspiration, une exécution étrangement inégale, ici presque des traits de génie, là une inhabileté de main choquante. Rien de médiocre : l'idéal surgit à chaque instant et se brise aussitôt contre la matière. Le dauphin, au contraire, ne présente aucun de ces contrastes, mais un ensemble de qualités moyennes, sur

1. Ces plâtres sont au musée de Dresde.

2. Dans l'inventaire des plâtres de Raphaël Mengs, ce groupe est ainsi décrit : *Putto morto di S. A. R. di Parma.* D'après cette indication, le marbre original devrait être à Naples, où cependant il ne se trouve pas.

3. Ce marbre fut acquis par le feu comte de Bristol, évêque de Derry, et placé dans sa collection de Down-Hill, en Irlande. Il appartient maintenant à sir Henry Bruce. Il est plus petit que le plâtre de Dresde. (Voir M. W. Burger. *Trésors d'art,* p. 446.)

lesquelles l'œil passe sans s'arrêter; le marbre n'est plus ni étincelant ni rebelle, il se soumet avec indifférence. Si l'on confronte cette observation, d'une part avec la lettre où le Castiglione parle en termes exprès *du Jeune garçon en marbre de la main de Raphaël,* d'autre part avec la tradition, recueillie par Cavaceppi, qui nomme Lorenzetto en présence de ce groupe, ne doit-on pas attribuer l'enfant au Sanzio et le dauphin à Lorenzetto. Ce serait là sans doute le premier essai plastique de l'Urbinate. C'est le seul moyen d'expliquer, dans la figure principale, les défaillances du ciseau jointes à l'inspiration de la pensée, la faiblesse des extrémités par exemple à côté du grand style de la tête et des cheveux. Donc si Raphaël n'a pas été sculpteur, il semble difficile de nier qu'il ait fait de la sculpture.

C'est également au Sanzio qu'on attribue la *Fontana delle Tartarughe*, qui décore la place du palais Mattei, à Rome. Ce monument, digne en tout des meilleures traditions de la Renaissance, a été faussement donné à Giacomo della Porta[1] et à Taddeo Landini[2], car toutes les œuvres de ces artistes ont un caractère très-différent. Le style et le dessin de cette fontaine rappellent au contraire à tel point les qualités de Raphaël, qu'il semble difficile de leur chercher une autre attribution. Quatre jeunes hommes complétement nus sont assis et adossés les uns aux autres. Chacun d'eux élève une tortue pour la faire boire dans un bassin supérieur. Ce bassin reçoit l'eau d'un jet vertical et la

1. G. Rossi, *Fontane di Roma,* 1691. — Titi, *Descr.*, p. 86.

déverse par quatre mascarons dans autant de coquilles formant les bassins inférieurs. Ces derniers bassins sont en outre alimentés par des jets qui sortent de la gueule de dauphins fantastiques. L'ensemble de ce monument est plein de grâce et tous les détails en sont charmants. C'est une conception originale et simple, où se montrent sans effort les dons exquis d'un esprit inépuisable dans ses inventions[1].

1. Nous avons déjà parlé de deux plats dessinés par Raphaël et exécutés par Cesare Rosetti pour Augustin Chigi. Ces dessins, sur lesquels nous reviendrons dans la suite de cette étude, montreront la merveilleuse aptitude avec laquelle le talent du Sanzio se prêtait aux combinaisons de la plastique. — Nous aurons à parler aussi du dessin exécuté par l'Urbinate pour servir de modèle à une médaille destinée au comte Balthazar Castiglione. — Il resterait sans doute plusieurs documents du même ordre à mentionner encore. Il paraît certain qu'on demanda à Raphaël un projet de monnaie qui devait être frappée à l'effigie du duc d'Urbin. L'existence de ce dessin est affirmée par une lettre de Goro Gheri, datée de Florence (6 novembre 1517) et adressée au duc lui-même : *Desidererei che la Ecc. Vostra facesse fare la imprompta sua schizzata in carta col carbone, che sia in profilo come ha a stare nella moneta perchè quella che è qui di Vostra Ecc. è in faccia, donde non si ritrarrebbe così bene, e non staria bene che la testa di Vostra Ecc. non fosse ben naturale. Però quella veda che Raffaello da Urbino, o altro che le pare la facci, e mandicela, che si farà in un tracto.* (Gaye, *Carteggio*, II, p. 145.) — On attribue aussi au Sanzio le dessin du reliquaire qui renferme l'anneau nuptial de la Vierge, dans le trésor de la cathédrale de Pérouse. — On a dit également, mais à tort, que Raphaël avait fourni à maître Stefano da Bergamo le dessin des stalles du chœur de l'église San Pietro Maggiore, à Pérouse. Montfaucon lui-même, en s'autorisant de quelques ressemblances avec l'ornementation des Loges, a accrédité cette erreur. Mais une inscription, placée sur l'architrave, affirme que ces remarquables boiseries furent exécutées de 1532 à 1535, par Stefano da Bergamo, assisté de Niccola da Cagli, de Battista da Bologna,

Quand, après avoir regardé ces monuments judicieusement attribués à Raphaël, on considère la statue de Jonas, il est difficile de méconnaître la parenté, il faut presque dire la fraternité qui existe entre ces œuvres si différentes d'importance et de destination. On remarque en effet de part et d'autre le même charme. Les bras se lèvent avec la même aisance, soit que la main soutienne une simple draperie, comme dans le Jonas, soit qu'elle porte une tortue, comme dans la *Fontana delle Tratarughe*. Le mouvement des jambes a de part et d'autre la même élégance, il est également exempt d'effort et d'exagération. Le pied se pose avec autant de naturel, ici sur le

de Grisello, de Tommaso, de Niccolò et d'Antonio Fiorentini. Ces ornements ont été gravés sur cuivre par Raimondo Faucci, en 1789.

Enfin, on voit au musée Wicar, à Lille, un ouvrage d'une grande importance, qu'on a rattaché tour à tour à l'antiquité et à Raphaël. C'est une tête de jeune fille, exécutée en cire et coloriée. De semblables figures étaient communes dans l'antiquité, et parmi les maîtres de Sicyone, Lysistrate, frère de Lysippe, avait pris, comme sculpteur de cire, un rang honorable. Anacréon adresse sa dixième ode à un Amour de cire; et d'après un usage très-répandu on consacrait dans les temples les images en cire des personnes pour lesquelles on priait les dieux. La Renaissance avait adopté une coutume semblable et affectionnait ces *ex-voto* qui abondent encore aujourd'hui, mais avec une destination plus exclusivement populaire. Il y avait au xv[e] siècle d'habiles artistes qui se vouaient à la sculpture polychrome en cire. Tel était Orsino, *le cirier,* qui travaillait sous la direction de Verocchio. (Voir *Renouvier.*) La cire du musée Wicar représente une jeune fille à peine éclose. C'est un bouton de fleur, en train de s'entr'ouvrir, et qu'a frappé déjà le vent d'hiver. L'accent personnel est très-vif, très-touchant et infiniment douloureux. Cette enfant a beaucoup souffert déjà et souffre beaucoup encore. Il semble qu'elle vive en vue de la mort. Le regard cependant est plein de dou-

monstre symbolique qui a servi de sépulture au prophète, là sur les dauphins uniquement conçus pour le plaisir des yeux. Les formes accusent la même légèreté, les têtes témoignent en faveur de la même beauté. Seulement dans le marbre de Sainte-Marie-du-Peuple, il y a une empreinte plus forte, plus vive, plus personnelle encore ; la main du Sanzio semble plus manifeste. Non-seulement la tournure générale est digne d'admiration ; non-seulement les lignes sont harmonieuses et belles, mais l'exécution aussi est d'un maître. Il est donc permis d'admettre que Raphaël lui-même a imprimé au marbre la jeunesse éternelle que le prophète retrouve après sa résurrection, car pour réaliser avec autant de bonheur une pareille œuvre, il fallait associer à l'esprit de la Renaissance le culte des grandes traditions plastiques de l'antiquité.

ceur et de résignation. Le nez est d'une exquise finesse. La bouche, dessinée avec délicatesse, essaye en vain de sourire, et n'exprime qu'un vágue pressentiment. La pensée qui brille sur le front est sérieuse. Les joues amaigries, ainsi que le menton, ont conservé néanmoins la pureté de leur forme. Les cheveux sont arrangés en simples bandeaux. Le cou est flexible et léger, et la tête, déjà flétrie par la souffrance, s'incline avec une grâce navrante sur l'épaule gauche. Cette charmante figure attire et attriste en même temps. Plus on la regarde et plus on veut la voir, plus on l'aime, plus on s'y attache par ce qu'on a de meilleur en soi. Elle appartient certainement à la Renaissance, et sans doute à la Renaissance florentine. Elle montre, sous une forme idéale et prête à s'éteindre, le sentiment moderne et chrétien rayonnant comme une flamme immortelle. Assurément cette œuvre est digne de Raphaël, et il faut faire effort pour résister à la tentation de prononcer ce grand nom. Cependant il y a dans le génie du Sanzio quelque chose de plus robuste et de plus voisin de l'antique, même dans l'expression de la grâce.

RESTITUTION DE ROME ANTIQUE

Avant d'étudier les œuvres qui nous restent à produire encore en faveur des études constantes que Raphaël ne cessait de poursuivre sur la trace des anciens, il importe de nous arrêter un moment et de considérer le Sanzio sous un nouvel aspect. Nous allons le voir obéissant à une vocation scientifique toute spéciale, plus que jamais entraîné par l'amour de l'antiquité, séduit par la perspective magnifique de Rome rendue à son ancienne splendeur, reprenant les travaux ébauchés dès le xvᵉ siècle par les Flavio Biondo, les Bernardo Ruccellai, les Giovanni Nanni[1], apportant dans ce vaste dessein un esprit plus large que celui de ses prédécesseurs et une conscience plus exacte des grandes destinées de la ville éternelle.

Le 27 août 1515, un bref de Léon X conférait au Sanzio la surintendance générale des monuments antiques de Rome. Le pape, en autorisant Raphaël à prendre au milieu des ruines les pierres et les marbres

1. Voir notre Introduction, p. 179.

nécessaires à la construction de Saint-Pierre, lui ordonnait en même temps de réserver soigneusement tout ce qui pouvait intéresser les arts ou les lettres, et frappait d'une amende de cent à trois cents ducats d'or quiconque ne livrerait pas à l'Urbinate les matériaux précieux, quiconque aussi anéantirait ou mutilerait des inscriptions. Voici la teneur de l'ordonnance pontificale :

A RAPHAEL D'URBIN.

« Il est de la plus grande importance pour les travaux du temple romain du Prince des Apôtres, que les pierres et le marbre dont il nécessite une grande quantité soient obtenus facilement dans des endroits rapprochés de nous. Et puisque nous savons que les ruines romaines en fournissent abondamment; que presque tout le monde y prend les marbres de toutes sortes, pour les employer à des constructions dans Rome ou aux alentours ; qu'il en est de même des matériaux qu'on trouve en creusant la terre ; nous te nommons, vu que tu as reçu de nous la direction des travaux, inspecteur en chef de tous les marbres et pierres qui seront déterrés dès ce jour à Rome ou à la distance de dix milles alentour, afin que tu les achètes, s'ils peuvent servir aux travaux du temple. Nous ordonnons donc à chacun, de quelque condition

qu'il soit, de famille noble et haute en dignité ou d'origine moindre et infime, qu'il ait à te prévenir avant tout, en ta qualité d'intendant supérieur, de tous les marbres et de toutes les pierres en tous genres qui seront découverts dans la circonférence que nous avons indiquée. Celui qui n'aura pas obéi à cet ordre dans le délai de trois jours sera passible d'une amende de cent à trois cents ducats d'or, selon ta volonté... En outre, vu qu'il nous a été rapporté qu'on se sert inconsidérément de morceaux antiques de marbre, sur lesquels se trouvent des inscriptions qui contiennent souvent des choses mémorables et qui mériteraient d'être conservées pour le progrès des lettres et pour l'élégance de la langue latine, mais qui sont perdues de la sorte, nous ordonnons à tous ceux qui exercent la profession de tailleur de pierre à Rome, de ne point briser ou scier de pierres portant des inscriptions, sans ton consentement, sous peine de la même amende, s'ils désobéissent à nos ordres. »

« Rome, ce 27 août, dans la troisième année de notre pontificat. »

Il est certain que Raphaël poursuivait avec activité d'importantes études sur la restitution de l'ancienne Rome. Il nous a laissé lui-même la preuve la plus authentique et en même temps la plus remarquable de ces travaux dans la lettre qu'il adressa au pape, et dont nous transcrivons ici les parties les plus importantes [1].

1. Il existe de cette lettre deux versions différentes. La première en date, dont le manuscrit appartenait au marquis Scipione Maffei,

AU PAPE LÉON X.

« Beaucoup de gens, mesurant avec leur esprit étroit les grandes choses, considèrent les faits héroïques des vieux Romains et leur talent à élever de superbes édifices, ainsi que l'histoire le rapporte, plutôt comme des fables exagérées que comme la vérité. Il en est autrement pour moi ; car, si je contemple les restes qu'on voit encore dans les ruines de Rome, et le divin esprit des Anciens, il ne me semble pas déraisonnable de croire que beaucoup de choses leur étaient faciles, qui pour nous paraissent impossibles.

« Ayant donc étudié, examiné, mesuré ces antiquités avec soin et persévérance, et, après une lecture assidue des bons auteurs, ayant comparé les œuvres d'art avec les écrits, je puis bien penser avoir acquis quelque connaissance de l'architecture antique. Cela me procure, d'une part, une vive joie par l'appréciation de ces magnifiques choses ; mais, d'autre part, je ressens un profond chagrin quand je vois, semblable à un

fut d'abord attribuée par les frères Volpi à Balthazar Castiglione et publiée dans ses œuvres (édition de Padoue, 1733). Cependant, en 1799, Francesconi prouvait que cette lettre avait été écrite par Raphaël lui-même. Le second manuscrit, qui appartient à la bibliothèque de Munich, est plus soigné que le premier ; seulement il est incomplet et il y manque la fin. Nous reproduisons textuellement la traduction de cette lettre, telle qu'on la lit dans l'édition française de M. Passavant, t. I, p. 263.

cadavre, cette noble cité, autrefois la reine du monde, aujourd'hui pillée et déchirée si misérablement.

« C'est un devoir pour chacun d'aimer sa patrie et ses parents, et je me crois engagé à user de mes faibles forces, afin de ressusciter autant que possible une image, ou plutôt une ombre de cette ville qui est en vérité la patrie de chaque chrétien, et qui fut jadis si puissante et si superbe, que les hommes commençaient à croire que seule sous le ciel elle était au-dessus du Destin, et que, contrairement aux lois de la Nature, elle était affranchie de la mort et assurée d'une durée éternelle.

« Aussi semble-t-il que le Temps, enviant la gloire des mortels et doutant de sa propre force pour détruire cette fière cité, se soit ligué avec le Destin et avec le Barbare afin d'accomplir de plus terribles dévastations, à l'aide du pillage, de l'incendie et de l'épée. Ainsi furent saccagés ces monuments célèbres, qui seraient encore debout sans la fureur atroce d'hommes infâmes, qui mériteraient plutôt le nom d'animaux féroces. Cependant ils n'atteignirent point leur but si complétement, qu'il ne soit resté encore le dessin général de l'ensemble, sans ornements il est vrai, et comme un corps privé de sa chair.

« Mais pourquoi nous plaindre des Goths et des Vandales, et de tant d'autres ennemis acharnés, quand ceux qui auraient dû protéger en pères et en tuteurs les pauvres restes de la vieille Rome ont depuis longtemps contribué à sa ruine et à son pillage ! Combien

de papes, Très-Saint Père, qui possédaient la dignité de Votre Seigneurie, mais non pas son savoir, son esprit et sa grandeur d'âme, combien de papes n'ont-ils pas laissé anéantir des temples antiques, des statues, des arcades, et d'autres superbes constructions, qui furent la gloire de leurs fondateurs! Combien n'y en eut-il pas qui permirent que, pour extraire de la terre de pouzzolane, on fouillât les fondations, ce qui amena bien vite l'écroulement des édifices eux-mêmes! Que de statues et d'autres sculptures antiques ont servi à faire de la chaux! car je puis bien m'enhardir à affirmer que toute cette nouvelle Rome que nous voyons actuellement dans sa grandeur et sa beauté, avec ses palais et ses églises, a été entièrement bâtie comme elle est là avec de la chaux faite de marbre antique. Je ne saurais penser sans un profond chagrin que, depuis mon arrivée à Rome, — il n'y a pas encore douze ans, — on a détruit tant de beaux monuments, comme la Meta, l'arcade à l'entrée des Bains de Dioclétien, le Temple de Cérès dans la Via Sacra; une partie des ruines du Forum, brûlée il y a peu de jours, et dont les marbres ont été convertis en chaux; la plus grande partie de la basilique du Forum, et tant de colonnes, d'architraves et de belles frises! C'est une honte pour cette époque, d'avoir toléré de pareilles choses, et on pourrait dire en vérité qu'Annibal et les autres ennemis de Rome n'auraient pas pu agir plus cruellement[1].

1. Dans la première copie, Bartolomeo della Rovere est surtout accusé de la dévastation des monuments antiques, passage supprimé ici.

« Il vous appartient, Très-Saint Père, de veiller à ce que les derniers vestiges de cette antique mère de l'Italie, témoin glorieux de la valeur et de la puissance de ces esprits divins dont le souvenir enflamme encore parfois nos esprits, ne soient pas anéantis ou endommagés par des méchants et des ignorants. Trop d'offenses ont déjà été faites à ces âmes qui, de leur sang, donnèrent tant de gloire au monde, à notre patrie et à nous-mêmes. Votre Sainteté cherchera, en conservant les moyens de comparaison avec les Anciens, à les atteindre et à les surpasser, comme elle le fait par la protection qu'elle accorde aux talents, en réveillant les esprits, en récompensant les louables efforts, et en propageant la sainte paix parmi les princes chrétiens. Car, de même que les calamités de la guerre entraînent après elles la ruine de tous les arts, de même la paix et la concorde procurent aux peuples le bonheur et le loisir nécessaires pour arriver au sommet de la perfection. Cette perfection, on peut espérer de l'atteindre aujourd'hui avec les conseils et l'autorité de Votre Sainteté; et cela peut s'appeler en conscience non-seulement être un pasteur clément, mais le meilleur des pères du monde entier.

« Revenant à notre sujet, je dis qu'il m'a été ordonné par Votre Sainteté de tracer un plan de l'antique Rome, en tant que ce soit encore possible. J'ai donc jugé qu'à l'aide de ce qui reste d'édifices et de ruines, et en raisonnant sainement, Rome pourrait infailliblement être représentée sous son ancien aspect,

si l'on restitue les parties invisibles et ruinées, en concordance avec les parties encore debout et visibles, si l'on y consacre l'application qu'exige l'attente de Votre Sainteté et de tous ceux qui s'intéressent à nos efforts.

« J'ai tiré de plusieurs auteurs latins ce que j'ai à déduire ; mais j'ai plus particulièrement suivi P. Victor[1], parce qu'étant un des derniers venus, il est à même de donner des renseignements sur des ouvrages plus modernes, sans cependant négliger les antiques. Il s'accorde d'ailleurs avec les auteurs anciens, et il décrit quelques régions avec des marbres antiques, qu'ils ont citées également.

« Il pourrait sembler difficile de distinguer les constructions antiques des constructions modernes, ou les plus anciennes de celles qui le sont moins. Je dirai donc à ceux qui désireraient avoir des connaissances réelles en ces choses, qu'ils peuvent les acquérir sans trop de peine.

« On ne trouve à Rome que trois espèces d'édifices : premièrement, les bons antiques depuis les premiers

1. Publius Victor, qui, selon les meilleurs critiques, a vécu sous le règne des empereurs Valentinien et Valens (364-375), est auteur du *Libellus de regionibus urbis Romæ,* publié pour la première fois par Alde Manuce en 1518, à la suite de Pomponius Mela. Cette édition aldine était certainement sous les yeux de Raphaël, quand il rédigea son rapport. — D'un autre côté, Raphaël paraît assigner à l'ouvrage de Publius Victor une date beaucoup plus récente que le milieu du IVe siècle. Il ne parle pas d'un ouvrage analogue, attribué à Sextus Rufus, lequel n'était pas encore imprimé; mais il a pu le connaître, puisque le manuscrit se trouvait à la bibliothèque du Vatican.

empereurs jusqu'à la dévastation de Rome par les Goths et autres Barbares; secondement, les édifices de la période du gouvernement des Goths et des cent années suivantes; enfin, ceux qui furent élevés depuis cette époque jusqu'à nos jours.

« On reconnaît très-facilement les constructions modernes, non-seulement parce qu'elles paraissent plus neuves, mais parce qu'on n'y remarque pas la perfection et le luxe de dépense qui caractérisent les antiques. Notre architecture s'est cependant beaucoup perfectionnée et s'est rapprochée de l'antique, comme on en voit des exemples dans plusieurs ouvrages de Bramante. Toutefois, les ornements n'y sont pas de matières aussi précieuses que celles qu'employaient les Anciens. Il semble qu'ils pouvaient exécuter tout ce qu'ils projetaient, et que leur volonté suffisait à vaincre toutes les difficultés.

« Les monuments du temps des Goths manquent de toute grâce, de toute belle manière; ils diffèrent complétement et des antiques et des modernes.

« Il est donc aisé de reconnaître les édifices de l'époque impériale, qui sont les plus superbes et d'un excellent style d'architecture. Ce sont les seuls que je me propose d'expliquer. Qu'on ne s'imagine pas que les travaux de la dernière période antique soient moins beaux ou moins bien compris, car tous sont du même style. Et quoique beaucoup de bâtiments aient été ou restaurés, ou renouvelés, par les Anciens eux-mêmes, — ainsi, à la place où se trouvait la Maison

d'or, de Néron, furent élevés plus tard les Thermes et la Maison de Titus et l'Amphithéâtre, — les nouvelles constructions avaient toujours le même style que celles antérieures à Néron, ou contemporaines de la Maison d'or. A la vérité, les sciences, la sculpture, la peinture et les autres arts déclinaient depuis longtemps, et cette décadence ne fit que progresser jusqu'à l'époque des derniers empereurs; mais l'architecture cependant se soutenait toujours à la hauteur du bon goût qui avait dirigé précédemment les artistes, et ce fut le dernier des arts qui se perdit.

« Cette remarque s'applique à beaucoup de monuments, par exemple à l'Arc de triomphe de Constantin, irréprochable en tout ce qui concerne l'architecture, mais dont les sculptures, exécutées au même temps, sont maladroites et dépourvues de tout sentiment de l'art, tandis que celles de l'époque de Trajan et d'Antonin, qui l'ornent aussi, sont excellentes et d'un style parfait. Il en est de même des Thermes de Dioclétien, où les sculptures sont mauvaises et d'une extrême grossièreté, les peintures sans comparaison aucune avec celles du siècle de Trajan et de Titus, mais dont l'architecture est pourtant noble et bien entendue.

« Toutefois, après que Rome eut été complétement dévastée et incendiée par les Barbares, il semble que, les anciens édifices disparus, l'art de l'architecture disparut également. Le sort des Romains était absolument changé : la misère et la servitude avaient succédé à tant de victoires et de triomphes; leur manière de

bâtir et de se loger changea donc immédiatement, comme s'il ne convenait plus à ces vaincus, devenus esclaves des Barbares, d'habiter des demeures élégantes, avec le même luxe qu'au temps où ils dominaient le monde. Le style architectural d'alors contraste autant avec le style antérieur que la liberté avec l'esclavage, et, en accord avec leur misère, il se forma sans régularité et sans la moindre grâce. Il semble que les hommes de cette époque, en perdant la liberté, aient perdu aussi tout art et toute capacité. Ils devinrent d'une telle maladresse, qu'à défaut de toute autre manière ornementale ils ne surent plus même confectionner des briques. Pour en avoir, ils abattirent les revêtements des murs antiques; et ils se mirent à piler le marbre pour en faire du ciment, ainsi qu'on peut le voir encore à la Torre della Milizia.

« Ils continuèrent un laps de temps avec cette ignorance qu'on remarque dans tous leurs ouvrages; et il paraît que ces affreuses dévastations ne s'arrêtèrent pas à l'Italie, mais qu'elles s'étendirent aussi en Grèce, où étaient nés autrefois les inventeurs et les maîtres parfaits de tous les arts. Il s'y produisit donc aussi un extrême mauvais goût en peinture, en sculpture et en architecture.

« C'est alors que surgit presque partout l'architecture des Allemands, si éloignée, comme on le voit encore dans les ornements, du beau style des Romains et des antiques. Ceux-ci, outre la belle disposition de tout l'édifice, inventaient de belles corniches, des frises, des

architraves et des colonnes avec des chapiteaux gracieux et des bases, tous ornements d'une beauté parfaite de style. Mais les Allemands (dont le goût s'est perpétué en beaucoup d'endroits) faisaient souvent pour décoration une petite figure rabougrie et mal tournée, des figures et des animaux bizarres, des feuillages sans goût et contre tout ordre de la nature.

« Leur architecture s'inspira aussi de l'aspect que prennent des arbres abandonnés à toute venue, quand, se penchant les uns vers les autres et se liant ensemble, ils forment des ogives. Cette origine n'est pas absolument condamnable; mais un tel système manque de consistance; et les huttes décrites par Vitruve, comme étant l'origine de l'ordre dorique, avec leurs poutres cramponnées et des poteaux en guise de colonnes, supportant des couvertures et des pignons, sont bien plus durables que les ogives, qui ont deux centres.

« D'après les principes des mathématiques, une courbe, dont toute la ligne est commandée par un point central, est d'un bien meilleur appui qu'une ogive, qui, à part sa faiblesse, semble aussi moins agréable à l'œil, auquel plaît la perfection du cercle. C'est pourquoi la nature ne cherche presque pas d'autre forme.

« Il n'est pas nécessaire de comparer l'architecture romaine à celle des Barbares, qui en diffère si évidemment, ni de décrire ses règles, puisque Vitruve l'a fait en maître. Il suffit de savoir que, jusqu'à l'époque des derniers empereurs, les édifices romains furent constam-

ment exécutés d'après de bons principes, et qu'à cause de cela ils concordent avec les édifices plus antiques. On les distingue donc facilement de ceux des Goths et de ceux qu'on éleva encore beaucoup plus tard ; car ce sont des extrêmes, en contraste complet. On ne saurait non plus les confondre avec nos édifices modernes, reconnaissables à beaucoup de particularités, et surtout à leur air tout neuf.

« Donc, après avoir spécifié quels sont les édifices antiques de Rome dont nous voulons nous occuper, il nous reste à indiquer le procédé que nous avons employé pour mesurer et dessiner ces édifices, afin que ceux qui veulent étudier l'architecture sachent comment s'y prendre sans hésiter.

« Nous devons ajouter que, dans les descriptions qui suivent, nous n'avons pas été guidés par l'à peu près et la simple pratique, mais bien par des principes précis.

« Je n'ai appris nulle part jusqu'à présent que l'art de mesurer avec la boussole, dont nous nous servons habituellement, ait été pratiqué chez les Anciens; je le considère donc comme une invention des modernes, et, pour ceux qui ne le connaissent pas, je vais indiquer explicitement comment il en faut user [1].

« ... Bref, avec ces trois manières, on peut très-

1. Raphaël énumère ensuite avec détail les moyens à l'aide desquels il est possible de lever les plans et de mesurer les édifices. Des espaces réservés en blanc dans le manuscrit devaient recevoir les dessins, qui malheureusement n'ont pas été reproduits.

exactement dresser le plan de toutes les parties d'un bâtiment, à l'extérieur et à l'intérieur. Nous avons suivi cette route, ainsi qu'on peut le voir dans la marche de notre ouvrage. Et afin qu'on saisisse mieux encore le procédé, je joins ici le dessin d'un édifice pris d'après les trois différents modes ci-dessus décrits [1]...

« ... Et pour satisfaire encore plus complétement au désir de ceux qui aiment à voir et à bien comprendre tous les objets qui seront représentés, nous avons, outre les trois modes propres à l'architecture proposés plus haut, encore dessiné en perspective quelques édifices qui nous ont paru l'exiger, pour que les yeux puissent voir et juger, par la reproduction qu'on leur offre, la grâce de l'effet produite par la belle proportion et symétrie des édifices, ce qui n'est pas aussi visible dans la reproduction de ceux qui sont mesurés selon les règles de l'architecture. Car l'épaisseur des corps ne peut se montrer dans un plan, si les parties qu'on doit voir plus éloignées ne vont pas en diminuant proportionnellement, selon la manière dont l'œil voit naturellement, lequel envoie les rayons en forme de pyramide et applique la base sur l'objet, et garde en lui l'angle du sommet d'après lequel il voit. Pour cela, plus l'angle est petit, plus l'objet vu paraît petit, et de même plus haut et plus bas, à droite ou à gauche, toujours selon l'angle.

« Et pour mettre dans la paroi droite un plan sur

1. Ici s'arrête le manuscrit de Munich, à moitié page. Ce qui suit se trouve dans le manuscrit du marquis Maffei.]

lequel on puisse voir les objets plus éloignés, plus petits d'après la proportion convenable, il faut couper les rayons pyramidaux de nos yeux au moyen d'une ligne équidistante dudit œil, parce qu'on voit ainsi naturellement; et des points, où cette ligne coupe les rayons, on obtient la juste mesure de l'objet avec cette proportion et cet intervalle, qui font paraître les objets qu'on voit plus ou moins éloignés, selon la distance que le peintre ou le perspecteur veut montrer. Aussi avons-nous suivi cette règle et les autres nécessaires à la perspective dans les dessins qui l'exigeaient, laissant les mesures architecturales aux trois premiers modes, au moyen desquels il serait impossible ou au moins très-difficile de réduire de tels objets dans leurs formes propres, et de manière à pouvoir être mesurés, quoique en fait il y ait la raison des mesures. Et bien que cette manière de représenter en perspective soit propre au peintre, elle convient cependant aussi à l'architecte. Parce que de même qu'il faut que le peintre connaisse l'architecture pour pouvoir faire les ornements bien mesurés et avec leurs proportions, ainsi il est convenable que l'architecte sache la perspective, parce que par ce moyen il représente mieux tout l'édifice avec ses ornements.

« Pour les ornements, il suffit de dire qu'ils dérivent tous des cinq ordres, dont faisaient usage les Anciens, c'est-à-dire : Dorique, Ionique, Corinthien, Toscan et Attique; et le plus ancien de tous, le Dorique, fut inventé par Dorus, roi d'Achaïe, en édifiant, à Argos,

un temple à Junon. Plus tard, en Ionie, en construisant le temple d'Apollon, on mesura les colonnes doriques sur les proportions de l'homme, dont cet ordre conserve la symétrie, la fermeté et la belle mesure, sans autres ornements. Mais, dans le temple de Diane, on en changea la forme, arrangeant les colonnes d'après la mesure et la proportion de la femme, et avec beaucoup d'ornements dans les chapiteaux et dans les bases; et on composa tout le tronc ou fût à l'imitation de la stature de la femme, et on appela celui-ci l'ordre Ionique. Mais les colonnes qu'on nomme corinthiennes sont plus sveltes, plus délicates, et faites à l'imitation de la délicatesse et de la légèreté de la vierge. Ce fut Callimaque de Corinthe qui en fut l'inventeur, c'est pourquoi on les appela corinthiennes. Sur leur origine et sur leur forme, Vitruve a écrit très au long, et c'est à lui que nous renvoyons ceux qui voudront en avoir une plus complète connaissance. Quant à nous, selon que nous le jugerons opportun, nous donnerons sur les ordres quelques éclaircissements, que nous omettons ici, supposant connues les œuvres de Vitruve.

« Il y a encore deux autres ordres, outre les trois dont nous avons parlé, savoir : attique et toscan, qui n'ont pas été cependant beaucoup employés par les Anciens. L'attique a les colonnes faites à quatre faces. Le toscan est assez semblable au dorique, comme on le verra par la suite dans ce que nous avons l'intention de faire et de montrer. On trouvera aussi beaucoup d'édifices composés de plusieurs ordres, comme de

ionique et de corinthien, dorique et corinthien, toscan et dorique, selon que l'artiste le jugea convenable pour approprier les édifices à leur destination, et surtout dans les temples... »

Le texte du manuscrit cesse en cet endroit sans que la page soit remplie. On ne trouve plus ensuite que la fin de la lettre :

« ... Si je puis avoir d'ailleurs un bonheur égal à celui que j'ai de servir Votre Sainteté, le premier et le plus haut prince de la Chrétienté, je pourrai me nommer le plus heureux de vos dévoués serviteurs. Je proclamerai toujours avec gratitude que la cause de mon bonheur fut Votre Sainteté, dont, avec la plus profonde humilité, je baise les pieds. »

On a prétendu que Balthazar Castiglione n'avait pas été étranger à la rédaction de cette lettre. On a ajouté qu'il projetait d'écrire, en collaboration avec Raphaël, une description de Rome antique, et que cette épître à Léon X en devait être l'introduction. Il est possible qu'en cette circonstance le diplomate ait prêté au peintre son talent d'écrivain. Le manuscrit de ce rapport au pape ayant été trouvé dans les papiers du Castiglione[1], il est probable que le Sanzio le lui avait envoyé pour qu'il en revît la rédaction et qu'il l'ornât d'une diction plus pompeuse. On retrouve en effet, dans plus d'un passage, la trace d'un certain lan-

1. C'est ce qui a causé l'erreur des éditeurs de Padoue.

gage d'apparat et de cette emphase métaphysique qui sont dans le caractère des écrits de l'époque. Mais sous ces fleurs un peu banales et fanées, on retrouve aisément le langage simple, vrai, convaincu de l'artiste, et Raphaël parlant, d'un bout à l'autre de ce rapport, de la façon la plus directe et la plus personnelle, rien n'autorise à lui enlever l'honneur de l'avoir écrit. D'ailleurs, les raisons données par Francesconi sont des plus péremptoires [1]. Comment admettre qu'un personnage politique, comme l'ambassadeur du duc de Mantoue, ait eu le loisir et les connaissances nécessaires pour mesurer des ruines et tracer des plans aussi vastes? D'un autre côté, l'auteur de la lettre disant de la façon la plus explicite que le pape lui a commandé de dessiner la ville antique, *Essendo mi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscer si puo per quello che oggidì si veda, etc.*, comment supposer que Léon X ait pu songer au Castiglione, alors mêlé à tous les intérêts du Saint-Siége, pour lui confier un pareil travail? Enfin, comment appliquer au comte, qui ne fit jamais de longs séjours à Rome, le passage dans lequel Raphaël déplore les ruines qu'il a vues s'accumuler autour de lui depuis moins de onze ans qu'il est dans la Ville éternelle, *che poi ch'io sono in Roma che ancor non è l'undecimo anno* [2]? C'est donc seulement dans la forme à donner

1. Voir Francesconi. Roma, 1799.

2. Raphaël étant arrivé à Rome en 1508, il faudrait assigner à cette lettre la date de 1519.

à cette lettre que Balthazar Castiglione aurait pu intervenir. Peut-être aussi faudrait-il nommer, comme ayant assisté le Sanzio dans ses entreprises archéologiques, l'antiquaire Andrea Fulvio, qui apportait le même zèle à préserver de la destruction les vestiges de l'ancienne Rome[1]. Il importerait surtout de ne pas oublier le savant traducteur de Vitruve, le vénérable Fabius de Ravenne, que Raphaël avait recueilli chez lui, qu'il entourait des soins les plus tendres et qu'il consultait en toutes choses. Voici, sur cette intimité, les détails touchants que nous trouvons dans une lettre adressée par Cœlio Calcagnini, premier secrétaire de Léon X, au mathématicien Jacob Ziégler[2] : « Fabius « de Ravenne est un vieillard d'une droiture stoïque, « et dont on ne saurait dire en vérité si son savoir « l'emporte sur son affabilité... Cet homme très-saint « a cette qualité particulière et bien rare, de tellement « dédaigner l'argent, qu'il le refuse lorsqu'on le lui « offre, a moins qu'il n'y soit forcé par le plus extrême « besoin. Du reste, il a du pape un traitement mensuel « qu'il partage entre ses amis et ses parents. Lui-même

1. Andrea Fulvio dit, dans la préface de son livre intitulé : *Antiquitates Urbis per Andream Fulvium antiquarium R. nuperrime editæ*, et publié en 1527, sept ans après la mort de Raphaël : « J'ai « pris soin de sauver de la destruction, et de rétablir, avec les au- « torités des écrivains, les restes antiques de Rome; et j'ai étudié « dans chaque quartier les anciens monuments, que, sur mon indica- « tion, Raphaël d'Urbin, peu de jours avant sa mort, avait peints « au pinceau, *penicillo pinxerat.* »

2. *Cœlii Calcagnini Epistolæ.* Amberg, 1618, lib. VII, epist. 27, p. 255.

« se nourrit d'herbes et de laitues, comme les pytha-
« goriciens, et loge dans un trou qu'on pourrait jus-
« tement nommer le tonneau de Diogène. A ses études
« il meurt bien plus qu'il ne s'y adonne; mourir est
« le mot, puisque ce vieillard de quatre-vingts ans a
« gagné une grave et dangereuse maladie. Il est soi-
« gné comme un enfant par le très-riche et du pape
« très-estimé Raphaël d'Urbin, jeune homme de la
« plus grande bonté, d'un esprit admirable, et qui se
« distingue par les plus hautes vertus... »

Ce qui ressort surtout de la lettre adressée par le Sanzio à Léon X, c'est une admiration pour l'antiquité qui va jusqu'à l'enthousiasme et dont l'expression touche parfois à l'éloquence; c'est une horreur profonde pour toutes les mutilations qui avaient atteint et qui continuaient de profaner chaque jour les monuments anciens; c'est une égale réprobation pour les auteurs, quels qu'ils soient, de ces actes de barbarie, Raphaël enveloppant dans un même anathème tous les coupables, Goths, Vandales et papes, et montrant avec indignation les ruines qui s'amoncelaient encore sous ses yeux; c'est un culte fervent pour les derniers vestiges de tant de splendeurs et une sollicitude sans égale pour en assurer la conservation; c'est la science exacte des différentes époques d'architecture; c'est surtout la certitude d'un projet de restitution des monuments antiques de Rome, et la connaissance des méthodes scientifiques nécessaires dans une entreprise aussi considérable[1].

1. Le bibliothécaire de Saint-Marc, l'abbé Morelli, si heureux

On conçoit à quel point une pareille tentative dut passionner l'érudition de cette époque. Malheureusement les nombreux dessins qui devaient être pour la postérité les témoins les plus instructifs de ces travaux sont perdus pour elle, et il est impossible maintenant de préciser la nature et la véritable portée des efforts du Sanzio dans cette voie nouvelle [1]. Il faut donc

dans ses savantes recherches, cite à la note 128 de son ouvrage intitulé : *Notizia d'opere di disegno, etc.; scritta da un Anonimo,* une lettre écrite de Rome, le 11 avril 1520, par un Vénitien à un autre Vénitien, dans laquelle on lit, qu'en exécution du projet dont il s'agit, Raphaël avait achevé de dessiner le premier quartier de Rome antique ainsi que les édifices qu'il renfermait; ils étaient tracés avec une telle précision, d'après les préceptes de Vitruve, qu'en les voyant, il était impossible de ne pas s'imaginer voir Rome elle-même. — Pirro Ligorio a repris cet ouvrage, mais sans nous consoler de la perte des dessins de Raphaël.

1. On lit à la page 375 des *Notices sur l'architecture des anciens,* par Winckelmann : « J'ai devant les yeux des dessins du « grand Raphaël, d'après le temple antique d'Hercule à Cora, très-« consciencieusement mesuré, car il avait moins souffert alors qu'au-« jourd'hui... » Et ailleurs, page 130 : « Ces dessins se trouvaient, « ainsi que d'autres encore d'après des édifices antiques, dans le « musée du célèbre M. de Stosch, et formaient un volume de vingt « et quelques feuilles. » On ignore absolument ce qu'est devenu ce trésor. Peut-être se retrouvera-t-il un jour, et viendra-t-il jeter quelque lumière sur le sujet qui nous occupe. — On voit chez lord Leicester, à Holkham (Norfolk), un cahier de dessins de Raphaël, qui appartint au XVIIe siècle à Carle Maratte, et dans ce cahier sont dix-huit feuilles de dessins d'architecture. Ce sont des soubassements, des chapiteaux, des corniches, des compartiments à soffites, des bases de colonnes, des consoles, des autels, des frontons, des bas-reliefs, une vue du temple de la Sibylle, à Tivoli, et divers monuments copiés d'après l'antique. Mais dans tout cela, rien ne rappelle directement les monuments romains. — Parmi les dessins d'architecture qui restent de Raphaël, il importe de rappeler aussi la façade aux cariatides de la villa Mattei, gravée par Marc-Antoine

nous en rapporter aux contemporains; et si nous élevons notre admiration au niveau de la leur, nous serons amenés à dire que le plus grand peintre des temps modernes a été également incomparable par la profondeur de ses vues sur le monde antique. Cœlio Calcagnini écrivait encore à Jacob Ziegler [1] : « ... Raphaël est le premier de tous les peintres, sous « le rapport de la théorie comme de la pratique. Il « est de plus architecte d'un si rare talent, qu'il in- « vente et exécute des choses que les hommes du plus « grand esprit croyaient impossibles. Je n'en excepte « que Vitruve, dont il n'enseigne pas seulement les « principes, mais qu'il défend ou attaque avec les « preuves les plus sûres, et avec tant de grâce, qu'il « ne mêle pas la moindre envie dans sa critique. « Actuellement il exécute une œuvre admirable et « que la postérité aura peine à concevoir (je ne « parle pas de la basilique du Vatican dont il dirige « les travaux). C'est la ville même de Rome qu'il ré- « tablit presque dans son ancienne grandeur. Car en « enlevant les plus hauts amoncellements, en creusant « jusqu'aux plus profondes fondations, en restaurant « les choses d'après les descriptions des auteurs an- « ciens, il a tellement entraîné l'admiration du pape

(Bartsch, t. XIV, n° 538), et le Temple de la Fortune, gravé par Nicolas Beatrizet, en 1550.

1. Cœlio Calcagnini, ayant assisté à l'élection de l'empereur Charles-Quint, ne revint à Rome qu'en 1519. Cette lettre fut donc écrite vers la fin de la vie de Raphaël.

« Léon X et du peuple romain, que presque tout le « monde le considère comme un dieu envoyé du ciel « pour rendre à la ville éternelle son antique majesté : « *ut quasi cœlitus demissum numen, ad æternam ur-* « *bem in pristinam majestatem reparandam, omnes ho-* « *mines suscipiant.* » Paolo Giovio, de son côté, dans l'éloge latin qu'il a consacré à Raphaël, dit aussi que le peintre d'Urbin avait étudié et mesuré les restes de Rome antique, de manière à pouvoir remettre l'ensemble de la ville sous les yeux des architectes : *ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret.* Enfin Calcagnini, renchérissant sur ses premiers éloges, a laissé les vers suivants à l'appui de l'enthousiasme du XVI[e] siècle :

RAPHAELIO URBINATIO INDUSTRIA.

Tot proceres Romam, tam longa exstruxerat ætas,
Totque hostes, et tot sæcula diruerant,
Nunc Romam in Roma quærit reperitque Raphael.
Quærere, magni hominis : sed reperire, Dei est.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER.

INTRODUCTION.

Pages.

I. L'ANTIQUITÉ DANS LES CATACOMBES 1

II. LE MOYEN AGE ET L'ANTIQUITÉ. 21

III. LA RENAISSANCE ET L'ANTIQUITÉ. 100

RAPHAEL ET L'ANTIQUITÉ.

LES TROIS GRACES. 229

I. Le marbre antique de Sienne. 229

II. Le dessin de Raphaël. 233

III. Le tableau de Raphaël. 239

RAPHAEL POURSUIT A FLORENCE LA TRACE DE L'ANTIQUITÉ. . . . 246

RAPHAEL A ROME 251

LA FARNÉSINE. 259

I. Le Transtévère romain. 259

II. La villa d'Augustin Chigi (*Palais de la Farnésine*). 264

LE TRIOMPHE DE GALATÉE. 279

I. La fable de Galatée.. 279

II. La fresque de Raphaël. 284

III. La fresque de Raphaël et les monuments antiques. 302

IV. Ce que vaut la fresque de Raphaël par rapport à la Renaissance. 313

Pages.

LES SIBYLLES, A SAINTE-MARIE-DE-LA-PAIX. 329

I. De l'existence des Sibylles. 330
II. Description de la fresque de Raphaël. 337
III. L'art du paganisme et l'art chrétien en présence des Sibylles. . 354
IV. Les Sibylles de Raphaël et les Sibylles de Michel-Ange 365
Le prophète Isaïe à l'église de Saint-Augustin. 375
Les prophètes à l'église de Sainte-Marie-de-la-Paix. 378
La Vision d'Ézéchiel. 380

CHAPELLE D'AUGUSTIN CHIGI, A SAINTE-MARIE-DU-PEUPLE. . 387

LES PLANÈTES. 395
Le Premier Mobile. — Neuvième ciel 396
Le ciel des étoiles. — Huitième ciel. 401
Saturne. — Septième ciel. 405
Jupiter. — Sixième ciel. 408
Mars. — Cinquième ciel. 409
Apollon. — Quatrième ciel. 412
Vénus. — Troisième ciel. 416
Mercure. — Deuxième ciel. 419
Diane. — Premier ciel. 421
Les signes du zodiaque 424
Dans quelle mesure Raphaël, dans ses Planètes, s'est inspiré de l'antiquité. 424

STATUE DU PROPHÈTE JONAS. 428

TRAVAUX DE RAPHAEL SUR ROME ANTIQUE 435

PARIS. — IMPRIMERIE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

2 vols.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00893 0501

